This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A 1,055,376

WANDA LANDOWSKA

—

Musique ancienne

LE MÉPRIS POUR LES ANCIENS
LA FORCE DE LA SONORITÉ — LE STYLE
L'INTERPRÉTATION — LES VIRTUOSES
LES MÉCÈNES ET LA MUSIQUE

AVEC LA COLLABORATION
DE M. HENRI LEW-LANDOWSKI

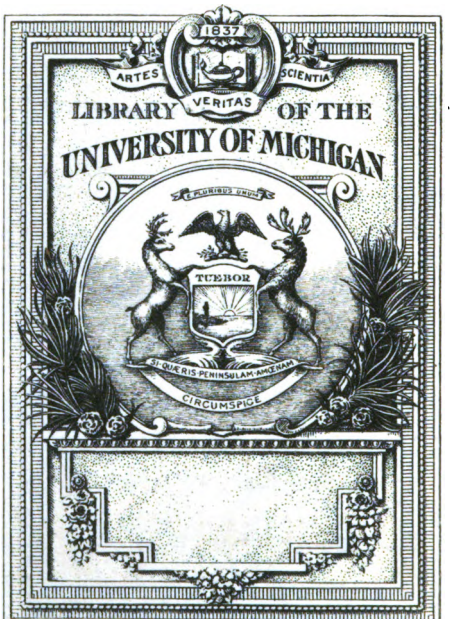
— — —

CINQUIÈME ÉDITION

PARIS
ÉDITIONS MAURICE SENART
SIÈGE SOCIAL : 20, RUE DU DRAGON, PARIS

MCMXXI

ÉDITIONS MAURICE SENART
BIBLIOTHÈQUE SUPPLÉMENT
23
Google



Digitized by Google

Digitized by Google

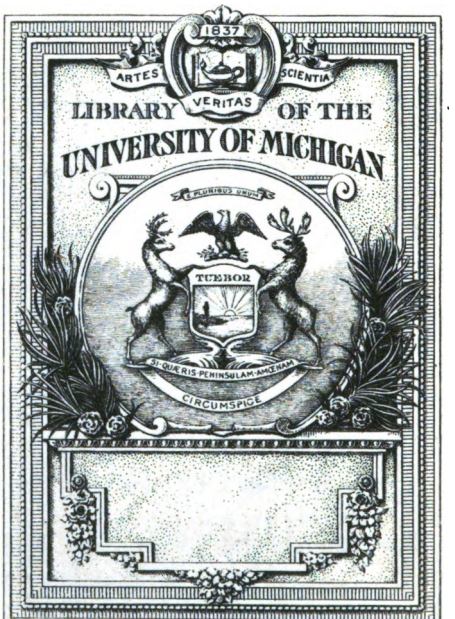
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSIQUE ANCIENNE

Digitized by Google


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSIQUE ANCIENNE

Digitized by Google

Digitized by Google

WANDA LANDOWSKA

Musique ancienne

LE MÉPRIS POUR LES ANCIENS
LA FORCE DE LA SONORITÉ — LE STYLE
L'INTERPRÉTATION — LES VIRTUOSES
LES MÉCÈNES ET LA MUSIQUE

AVEC LA COLLABORATION
DE M. HENRI LEW-LANDOWSKI

CINQUIÈME ÉDITION

PARIS
ÉDITIONS MAURICE SENART
SIÈGE SOCIAL : 20, RUE DU DRAGON, PARIS

MCMXXI

Digitized by Google

Music
ML
60
.L3641
1921

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Digitized by Google

Music
Champ.
12-18-25
12701

I

« LA MUSIQUE EST UN ART MODERNE PAR EXCELLENCE »

> C'est un signe du temps ! Or, j'ai retrouvé neuf fois sur dix les mêmes faits avec des circonstances analogues dans les vieux mémoires ou dans les vieilles histoires
>
> ANATOLE FRANCE.

Nous entendons dire trop souvent de nos jours que la musique est un art moderne par excellence. Née obscurément à une époque peu éloignée, elle aurait fait, durant les deux derniers siècles, des progrès magnifiques et nous serions témoins de sa gloire.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, un musicographe lyonnais lit dans une réunion d'académiciens un mémoire sur la musique, qui com-

Digitized by Google

mence ainsi : « On peut dire avec vérité que les Arts ont fait depuis deux siècles des progrès considérables. Les modernes ont encheri sur les anciens (1). » Le fameux flûtiste de Frédéric le Grand, Quantz, trace un tableau des plus sombres de la musique en Allemagne au dix-septième siècle; d'après lui, la grande évolution ne daterait que de peu de temps (2).

« Il y a de nos jours, dit Voltaire, mille personnes qui savent la musique pour une qui la savait du temps de Louis XIII, et l'art s'est perfectionné dans cette progression... A l'époque de Louis XIV, la musique était encore au berceau. »

Or, à peine un demi-siècle auparavant, Bonnet, après avoir insisté à son tour sur les deux siècles de progrès, affirme que sous le règne de Louis XIV, l'art musical, à l'égal des autres arts, a abouti au triomphe à tel point « que la France est aussi florissante que Rome l'était du temps d'Auguste» (3).

Pour Berlioz, la vraie musique commence seulement à Gluck, et Brossard, vers 1725, se félicite de voir cet art arrivé à sa perfection.

Je suis persuadée qu'en remontant le courant

(1) Léon Vallas, Bollioud de Mermet. Lyon, *Journal musical.*

(2) J.-J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen, von Arnold Schering. Leipzig, 1906.

(3) Bonnet, *Histoire de la musique.* Paris, MDCCXV.

Digitized by Google

du temps on trouverait chaque génération fière d'avoir atteint l'apogée de la perfection, après un ou deux siècles de progrès. Heureusement pour le lecteur, je ne pourrai plus l'ennuyer de mes citations, mes modestes connaissances ne dépassant pas, non plus, de beaucoup, les deux siècles obligatoires.

Que je regrette de ne pas connaître mieux les auteurs grecs et latins ! Je trouve dans un vieux livre *Sur le Beau* un extrait de la lettre 84 de Sénèque. Après avoir insisté sur le progrès accompli de son temps, il écrit :

« Nous avons maintenant plus de musiciens dans nos concerts solennels que les anciens n'avaient de public à leurs spectacles. »

On pourrait établir alors le berceau de la musique un ou deux siècles avant Sénèque. Cependant, on nous apprend que les premiers philosophes de l'antiquité étaient de grands musiciens ; on nous dit même que lorsque les mots furent trouvés, les hommes avaient déjà le chant.

Il faut croire qu'à chaque époque on a encore de vagues notions sur la musique de quelques générations précédentes et là où les connaissances commencent à faire défaut, on place le berceau et on nomme un père à tout hasard. On considérait Josquin des Prés comme le créateur de l'art musical. Jacques Mauduit portait aussi le titre de *Père de la musique*.

Digitized by Google

Henrich Schutz était considéré comme le Père de la musique allemande.

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, *père de l'harmonie* !
Car ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains
Toute cette musique a coulé de vos mains,

écrit Victor Hugo.

Bach est aussi souvent traité de Père de la musique.

Et toutes les autres circonstances sont à peu près analogues.

Les jeunes nous menacent de chefs-d'œuvre qui feront oublier tout ce qui a été écrit jusqu'à nos jours. Les vieux, ces prophètes de malheur, crient à la corruption du goût. De leur temps, tout était meilleur. Mais le public, cette « voix de Dieu qui ne se trompe jamais », loin des exagérations des uns et des autres, célèbre les deux ou trois compositeurs morts il y a vingt ou trente ans et dont les articles nécrologiques restent encore profondément tracés dans la mémoire de tous.

« C'est un art fugitif que la mode détruit, » disait Auber de la musique.

Digitized by Google

II

LE PROGRÈS DE LA MUSIQUE

> Le beau, pour le crapaud, c'est sa crapaude.
>
> VOLTAIRE.

L'idée que la musique fait de jour en jour des sauts miraculeux vers le progrès ne date point d'aujourd'hui. Voltaire, Rousseau et tous les écrivains du dix-huitième siècle, à l'exception peut-être de d'Alembert, nous en régalent à satiété. Cahuzac, dans ses articles publiés dans le *Dictionnaire des Sciences et des Arts*, va même jusqu'à y mettre une certaine précision :

« Comme les compositions de Pergolèse, de Hændel, de Leo, etc., dit-il, sont infiniment au-dessus de celles de Carissimi, de Corelli; de même, celles de nos bons maîtres français d'au-

Digitized by Google

jourd'hui sont fort supérieures à celles qu'on admirait sur la fin du dernier siècle. »

Le compositeur favori de Cahuzac était Mondonville qui serait ainsi infiniment supérieur à Hændel, Corelli, Lully et Palestrina.

Vous voyez là la valeur de ces classifications et de ces appréciations au nom du progrès.

Forkel, ce grand admirateur de Bach, trouve plusieurs œuvres du Cantor vieillottes et démodées et ne les croit même pas dignes de survivre.

Pour Zelter, Mozart résume à lui seul J.-S. Bach, Philippe-Emmanuel et Haydn (1).

Fétis considère Palestrina comme auteur d'excellentes études (2).

Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, l'aimable compositeur Adolphe Adam se pique d'être grand amateur et connaisseur de musique ancienne. Cependant, après la reprise de *Castor et Pollux* par Candeille, il écrit :

« Elle sera sans doute la dernière de ce chef-d'œuvre réduit à l'ornement de bibliothèque...

(1) « Je me souviens parfaitement, écrit Zelter à Gœthe, que la musique de J.-S. Bach de Leipzig et celle de son fils Emmanuel de Hambourg, tous deux très originaux et primesautiers, me paraissait presque incompréhensible, quoique le fond original m'attirât. Ensuite vint Haydn. A la fin, Mozart apparut qui les résume tous les trois. »

(2) « Considéré comme étude, le style *alla Palestrina* est *encore* excellent dans la musique d'église. »

Digitized by Google

Aujourd'hui que de meilleurs systèmes ont prévalu, qui s'avisera jamais de lire les œuvres didactiques de Rameau ? Qui ira chercher dans ses pièces de théâtre les mélodies qui en ont fait le succès ? »

Cinquante ans auparavant, Rameau, à son tour, représentait l'avenir et prétendait secouer le joug ancien. Et Adolphe Adam serait fort surpris de nous voir nous accommoder mieux avec les défauts de l'auteur d'*Hippolyte et Aricie* qu'avec les meilleurs systèmes qui avaient prévalu de son temps.

On trouvait vers 1860 Mozart enfantin et Beethoven rococo — tous les deux fort démodés et inférieurs au héros du jour.

La musique de Meyerbeer, disait-on avec le plus grand sérieux, émeut par des accents qui pénètrent et fouillent jusqu'aux plus profonds replis de l'âme ! Quelle est la nature musicale qui pourrait contenir ses émotions à certains passages des *Huguenots ?*

On pourrait continuer ces exemples à l'infini. De tous temps, non seulement les esprits médiocres, mais parfois aussi les musiciens avisés se sont imaginé que leur art avait devancé celui de leurs prédécesseurs.

C'est la musique d'aujourd'hui et d'hier qui avait toujours raison ; celle d'avant-hier, toujours tort.

Digitized by Google

Sous le titre : *Y a-t-il un parti du progrès dans la musique ?* Richard Strauss a lancé l'an dernier une sorte d'encyclique qu'on a pompeusement surnommée *le manifeste de Fontainebleau.*

Le célèbre compositeur est non seulement persuadé que la musique marche — que dis-je — court, toute haletante et essoufflée sur la voie du progrès, mais que les meilleures œuvres des temps passés n'ont été créées que pour servir de marche-pied à notre avènement.

« Même un parfait chef-d'œuvre, dit-il, ne doit être considéré que comme la semence déposée dans l'âme de la postérité pour qu'elle continue à produire des choses *plus grandes et plus parfaites.* »

Par quoi les œuvres modernes sont-elles plus grandes, plus parfaites et supérieures à celles de Bach, Palestrina, Beethoven, M. Strauss se garde bien de nous le dire.

Cahuzac ne nous a pas dit, non plus, pourquoi les Palestrina, les Bach, les Hændel étaient infiniment au-dessous de Mondonville !

Qui sait si la certitude de notre supériorité et de nos fameux progrès sur les anciens ne seront pas aussi un sujet fécond d'hilarité pour les générations futures ?

Digitized by Google

III

LE CRIME DE LÈSE-PROGRÈS

« Il faut cependant, continue l'auteur de *Salomé*, que l'instinct naturel et droit de la foule naïve soit défendu contre l'éternel parti du retour en arrière, qui cherche toujours à étouffer dans le peuple son vivant attrait pour le progrès. »

Je me garderai bien de discuter la question de savoir si, pour la foule naïve, les tours nouveaux dans la musique sont d'un attrait si particulier : je crois que le public préfère les redites, les choses bien connues et bien rabattues. Je ne veux pas insister là-dessus. Mais à quel titre allons-nous exterminer le parti du retour en arrière ?

Avons-nous défendu à Mendelssohn de propager les œuvres de Bach ? à Bach de copier celles de Frescobaldi et de Couperin ? à Couperin d'écrire

Digitized by Google

des apothéoses sur Lully et Corelli ? Avons-nous protesté contre les écrits extatiques de Wagner sur Beethoven ? et contre l'admiration de celui-ci pour Hændel ! et contre la divinisation de Gluck par Berlioz ? et contre le zèle de Rossini pour faire aimer Mozart dans son pays, où l'on s'obstinait à le trouver trop compliqué ?

Tous les grands musiciens ont commis ce crime redoutable de lèse-progrès.

Mozart ne s'avoue-t-il pas lui-même moins nouveau que Bach ?

« Assis à mon clavecin rongé par les vers, écrit Haydn, je n'enviais pas le sort des monarques... je ne bougeais du clavecin, sans les avoir jouées d'un bout à l'autre (les six premières sonates de Ph.-Em. Bach) ; celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style et que je l'ai étudié avec soin : cet auteur lui-même m'en fit jadis compliment. »

Même Meyerbeer, quand ses admirateurs disaient un jour devant lui, qu'après le IV^e^ acte des *Huguenots* on ne pouvait plus entendre le *Don Juan*, riposta : « Tant pis pour le IV^e^ acte des *Huguenots* ! »

Contrairement aux pauvres législateurs du goût, tous les grands musiciens étaient remplis de respect et de tendresse pour leurs prédécesseurs et ils

Digitized by Google

ne manifestaient nullement la prétention d'absorber dans leur gloire rayonnante tout le passé!

Liszt, le musicien romantique par excellence, prétendait n'être qu'un fidèle descendant des classiques et chercher dans le passé les origines de la tradition qu'il désirait représenter et continuer.

« Chaque jour, dit Schumann, je me prosterne devant ce grand savant de la musique, je me confesse à ce génie incommensurable, incomparable, dont le commerce m'épure et me fortifie (1). »

Et cet enthousiasme pour leurs devanciers n'a empêché aucun génie de créer de nouveaux chefs-d'œuvre.

Il n'est à ma connaissance qu'une seule exception. Le compositeur Porta, très estimé par ses contemporains, resta de longues années sans rien produire, trouvant, avec une modestie émouvante qu'il serait oiseux de sa part de composer de nouveaux ouvrages. « Je pense, écrit-il, qu'il m'appartient seulement de sauver d'un injuste oubli les œuvres remarquables que les grands compositeurs ont laissées à la postérité. »

(1) « Si Bach se levait aujourd'hui de sa tombe, écrit Schumann, après avoir commencé peut-être par fulminer un peu autour de lui contre l'état de la musique, il se réjouirait aussi ensuite à coup sûr, qu'il ait poussé du moins quelques fleurs encore dans le champ où il a planté de si gigantesques forêts de chênes. » SCHUMANN, *Œuvres*, trad. de Curzon.

Digitized by Google

N'oublions pas que Porta a vécu au siècle où nous plaçons le berceau de la musique, que dis-je, où nous entrevoyons à peine les premiers symptômes qui nécessiteront un berceau. Et il nous parle des œuvres remarquables du passé tombées dans un injuste oubli.

Pourquoi redouter à tel point la séduction du passé ? Devrions-nous, comme Ulysse, nous attacher au grand mât et nous boucher les oreilles avec de la cire pour ne pas succomber aux charmes du chant des sirènes antiques ?

La Renaissance, qui n'a été qu'un retour vers l'antiquité, ne semble cependant pas avoir été désastreuse pour les Arts.

Que dirions-nous des poètes, des peintres et des sculpteurs qui réclameraient, eux aussi, qu'on cachât à la foule naïve les Homère, les Phidias et les Raphaël, au nom d'une évolution imaginaire? Ils auraient plus de raisons d'ailleurs que les musiciens — l'échafaudage de leur passé est immense et peut paraître écrasant pour des génies de moyenne envergure. Ceux-ci font parfois entendre leurs plaintes, sans toutefois cette présomption orgueilleuse d'avoir dépassé l'antiquité. Non, ils désireraient seulement qu'on éteignît le soleil, qu'on éteignît les étoiles, pour que leur médiocrité brillât tel un ver luisant dans les ténèbres.

Digitized by Google

En analysant les idées de l'abbé Dubos sur la danse, Cahuzac dit :

« Ce qu'on croyait (avant Lully) *la Danse noble*, a été remplacé par ce qu'on a appelé un *Baladinage*. Ce *Baladinage* est devenu à son tour la seule *Danse noble*, à laquelle on a substitué dans la suite une *Danse* plus animée que les louangeurs du temps passé ont jugée un excès *outré et de mauvais goût* (1). »

Cahuzac, tout en ayant raison, a tort de voir là les preuves d'un progrès constant.

Au nom de Chambonnières on ne voulait pas admettre Lully ; Lully imposé, on méprisait Rameau, mais en même temps Chambonnières; Rameau imposé, on méprise Gluck et en même temps Lully et Chambonnières ; et ainsi de suite.

Les progressistes, aussi bien que les réactionnaires, manquent de sens historique ; nos fils seront des vauriens — disent ces derniers ; nos ancêtres l'ont été — disent les premiers.

Sur mille musiciens, vous en trouverez à l'heure actuelle à peine dix qui seraient capables de distinguer entre eux un morceau de Lully, de Rameau et de Gluck, et encore ils auraient de la peine à se mettre tous d'accord sur la supé-

(1) CAHUZAC, *la Danse ancienne et moderne*. La Haye, MDCCLIV.

Digitized by Google

riorité d'un de ces trois. C'est donc une question de goût et non pas de progrès.

Le beau éternel a beau être « immuable », il change tout de même un peu à chaque saison, heureusement, sans suivre une voie tracée à l'avance vers un idéal absolu. Cela manquerait de charme et d'imprévu.

Digitized by Google

IV

LE MÉPRIS POUR LES ANCIENS

> Le temps est semblable à ces hôteliers à la mode qui prennent congé négligemment du convive partant et saluent très bas les nouveaux arrivants.
>
> SHAKESPEARE.

C'est ineroyable, le peu que nous connaissons de l'histoire de notre art, en comparaison de ce que les poètes, les peintres et les sculpteurs savent de celle des leurs.

Les Grecs ne nous ont rien laissé, mais quelles sont les œuvres du moyen âge qui nous seraient familières ? Où entendons-nous les merveilles de la Renaissance ? Et les œuvres du dix-septième siècle, les connaissons-nous ? Et cela ne nous em-

Digitized by Google

pêche pas d'affecter un dédain profond pour tout ce passé inconnu.

Nous avons dressé une échelle et faisons monter un échelon à chaque génération successive, et quoi de plus logique que, nous autres casse-cous qui avons gravi le sommet le plus élevé, nous regardions avec pitié tous ceux qui sont restés en bas?

Les naturels des îles Fidji tuent leurs parents dès qu'ils deviennent vieux. C'est bien la morale qui régit la musique. Nous trouvons que les œuvres anciennes sont tombées dans un oubli mérité, parce qu'elles ne possédaient pas les grandes qualités nécessaires pour résister à l'âpre morsure du temps. A l'égard du beau, comme à l'égard du vrai, il faut laisser faire au temps, disons-nous. Comme si le temps n'était pas nous-mêmes, mais une sorte de juge infaillible envoyé par le ciel. Quand Bach était tombé dans l'oubli, pendant tout un siècle après sa mort, on trouvait aussi que ses œuvres n'avaient pas la constitution assez vigoureuse pour résister à l'épreuve du temps et pour se sauver du naufrage qu'éprouve la médiocrité.

Mais c'est nous-mêmes qui jetons les plus grands chefs-d'œuvre, comme des vêtements usés et passés de mode ; le temps n'est que notre aide pour les faire moisir et son choix hasardeux ne décèle point un juge bien averti.

Digitized by Google

De temps en temps, à l'occasion d'un jubilé, nous déterrons une œuvre avec laquelle nous avions perdu toute espèce de contact depuis des siècles ; et, quand, tripatouillée, défigurée et mutilée, elle dégage tout de même de la beauté et fait battre notre cœur, nous sommes tout étonnés. Comment, de la belle musique à cette époque? il y a trois siècles ! et même en Angleterre? C'est incroyable ! Oui, elle existait; je ne saurais dire si elle est supérieure ou inférieure à celle d'aujourd'hui, mais elle a rempli de tendresse des cœurs qui valaient bien les nôtres

Shakespeare la divinisait.

Mais, même touchés et les yeux mouillés de larmes, nous n'oublions jamais notre supériorité.

« Quelle charmante naïveté dans ces morceaux de Couperin ! » écrivent ses admirateurs modernes. Or, il y a juste autant de naïveté dans les pièces de Couperin que dans les contes de Voltaire (1).

Après un concert, où j'avais joué des œuvres de toute beauté de Bach, de Hændel, de Purcell et de Frescobaldi, un brave compositeur de province, qui m'envoya ensuite ses compositions et quelles compositions ! vint me féliciter. Il

(1) On considérait au dix-huitième siècle Couperin comme un compositeur profond. Voir l'abbé DE FONTENAY, *Dictionnaire des Artistes*. Paris, 1776.

Digitized by Google

avait l'air sincèrement émotionné. « Que c'est beau, que c'est beau! répétait-il; n'est-ce pas, madame, on dirait que ces hommes nous ont pressentis! »

*
* *

Je suis loin de décrier les temps présents. Je ne songe pas non plus à m'associer à certains panégyristes du passé qui constatent à tout propos des signes de déclin dans l'art de leur époque et lui prédisent une mort imminente.

Ils trouvent probablement une sorte de consolation à se dire que « l'univers aboutit à eux et ne leur survivra pas » (1).

« Puisse la raison, écrit Voltaire, qui s'affaiblit quelquefois dans la vieillesse, me préserver de ce défaut ordinaire d'élever le passé aux dépens du présent.»

Et, pour se donner peut-être un air de jeunesse, il préfère tomber dans l'exagération contraire.

« Au siècle de Louis XIV, dit-il, la musique était au berceau : quelques chansons languissantes, quelques airs de violons, de guitare et de théorbe, la plupart même composés en Espagne, étaient tout ce qu'on connaissait (2). » —

(1) ANATOLE FRANCE, *le Jardin d'Épicure*.
(2) VOLTAIRE, *le Siècle de Louis XIV*.

Digitized by Google

« La mélodie, jusqu'à Lully, ne consista que dans un chant froid, traînant et lugubre, ou dans quelques vaudevilles tels que les airs de nos Noëls et l'harmonie n'était qu'un contrepoint assez grossier.

« Nous sommes venus tard en tous genres. Il n'y a guère de nation qui ait plus de vivacité et moins d'invention que la nôtre (1). »

Et, de quelques traits de plume, Voltaire raye les Lassus, les Josquin des Prés, les Goudimel, les Jannequin, tous les maîtres de la Renaissance française et toutes les beautés de cette musique populaire, d'une tendresse, d'une malice et d'un charme irrésistibles. Appréhendant de ne pas exalter l'autrefois aux dépens du présent, les musiciens et les écrivains les plus sérieux se sont laissé trop souvent entraîner par le défaut contraire ; l'ignorance a fait le reste. De là ce dédain pour les prétendues naïvetés et inconsciences des premiers maîtres en face de nos splendeurs et de nos magnificences. De là cette foi générale que c'est nous qui assistons à la vraie floraison de la musique et qui portons la bonne semence de l'avenir. « Que nous importe, nous répète-t-on, l'art ridé de nos aïeux que le cercueil a engloutis? A quoi bon regarder en arrière et chercher à le connaître et l'approfondir ? »

(1) VOLTAIRE, *Lettres à Mme la Marquise du Deffand.*

Digitized by Google

Inutile d'encourager les gens à l'ignorance, elle s'adapte facilement, n'exigeant pas de longs exercices préalables. Non content de la propager, on va jusqu'à vouloir en faire un dogme, au nom d'une prétendue évolution continuelle et indéfinie.

La religion du progrès est très répandue de nos jours et compte des adeptes fanatiques.

Je vois d'ici les figures de quelques amis qui professent depuis trop longtemps ces idées pour que mes faibles démonstrations puissent le moins du monde influer sur leur opinion. Et je suis sincèrement navrée d'avoir choqué leurs croyances, car, tout en aimant sans pruderie la vérité la plus déshabillée, je la place au-dessous de l'affection, le nu étant parfois laid, l'amitié toujours belle.

Je veux bien croire que le progrès existe dans la science, dans la mécanique, dans l'industrie. Mais qui voudra m'expliquer en quoi consisterait le véritable progrès musical et par quoi le compositeur le plus moderne serait nécessairement supérieur à Bach, à Mozart, à Palestrina ?

Pour que les croyants du progrès ne m'excommunient pas, je suis ravie de pouvoir m'appuyer sur l'autorité d'un de leurs plus grands pionniers.

« La beauté de l'art est de ne pas être susceptible de perfectionnement — écrit Victor Hugo. L'art en tant qu'art et pris en lui-même, ne va ni en

Digitized by Google

avant ni en arrière. Les transformations de la poésie ne sont que des *ondulations du beau* utiles au mouvement humain.

« L'art n'est point susceptible de progrès intrinsèque. De Phidias à Rembrandt, il y a marche et non progrès. Rétrogradez tant que vous voudrez du Palais de Versailles au Schloss de Heidelberg, du Schloss de Heidelberg à Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Paris à l'Alhambra, de l'Alhambra à Sainte-Sophie, de Sainte-Sophie au Colisée, du Colisée aux propylées, des Propylées aux Pyramides, vous pouvez reculer dans les siècles, vous ne reculez pas dans l'art...

« ... L'art ne dépend d'aucun perfectionnement de l'avenir, d'aucune transformation de langue, d'aucune mort et d'aucune naissance d'idiome.

« Il est aussi pur, aussi complet, aussi divin en pleine barbarie qu'en pleine civilisation.

« Telle est la loi *peu connue* de l'art ! »

Et la ligne strictement ascendante, tracée par les adeptes du progrès, laquelle devait nous mener sagement de station en station, vers l'idéal, tel un parvenu vers les richesses et les honneurs, se voit métamorphosée en une série de fluctuations, d'ondulations capricieuses, de beautés différentes, mais dont chacune est parfaite en soi, chacune indépassable et inégalable.

On ne dépasse pas l'*Oratorio de Noël* de Bach ; on

Digitized by Google

ne dépasse pas une petite pièce de Couperin. Bach l'a essayé dans ses *Suites françaises* sans y arriver, tout en créant des beautés nouvelles. Il y a des œuvres devant lesquelles il ne nous reste qu'à nous prosterner, car elles ont atteint leur perfection suprême, et ceux qui s'apprêtent à aller au-delà sont des ignorants ou des gens sans goût. Ils ne se doutent pas qu'au-dessus du *très bien*, comme dit Théophile Gautier, il y a le *trop bien*, qui est plus près du mauvais qu'on ne pense. Si nous faisons peau neuve à chaque printemps, notre peau nouvelle n'est pas nécessairement plus belle que les précédentes (1).

La vie est toujours riche en beautés dont les manifestations varient et, envisagées d'une certaine manière, elles peuvent nous paraître supérieures ou inférieures, mais sans jamais suivre une voie déterminée vers le progrès continuel ou vers le contraire. Le goût peut s'épurer ou se corrompre, et se corriger ensuite par lui-même; on cherche la simplicité, on la trouve, les uns commencent, les autres continuent les belles traditions, un troisième essaye de renchérir et, finalement, on répudie cette forme outrée.

Nous pouvons préférer telle époque d'art à une

(1) « Après Mozart est venu Beethoven ; au nouveau Mozart, un nouveau Beethoven fera suite. » SCHUMANN.

Digitized by Google

autre, nous pouvons trouver que telle génération a donné une plus grande éclosion de génies. Mais soutenir qu'un Palestrina évolué nous donnerait un Kuhnau, qu'un Kuhnau évolué nous donnerait un Bach, qu'un Bach évolué nous donnerait un Meyerbeer et que tous ensemble évolués nous donneraient un Richard Strauss ou tel autre de nos contemporains — est une pure ineptie.

La musique n'est pas une écolière qui passe sagement d'une classe à l'autre et qui seulement de nos jours vient d'obtenir son brevet supérieur.

Chaque forme, chaque genre, chaque style peut avoir son lever et son déclin. Et quand un musicien dit que les pièces de clavecin de Rameau lui semblent inférieures à celles de Couperin, il peut avoir raison,— le genre, la forme, le caractère étant assez rapprochés pour qu'on puisse tirer un jugement objectif, plus facilement que s'il s'agissait de Palestrina et de Brahms. Mais que diriez-vous si, à la question posée de définir la différence entre Homère et Dumas fils, quelqu'un vous répondait, sans se donner la peine de réfléchir : Dumas fils est de beaucoup supérieur, car il est venu plusieurs siècles après?

Que diriez-vous ?

Moi je dirais : c'est un musicien !

Le progrès, me dit-on souvent, est le plus grand

Digitized by Google

aiguillon pour les artistes, car à quoi bon créeraient-ils, s'ils n'avaient pas la foi absolue dans la perfectibilité ?

On voudra bientôt nous faire croire que nous respirons les fleurs uniquement pour exercer notre odorat, et que le seul but de notre amour est celui de dépasser en tendresse nos grand'mères et d'arriver à la perfection. On aime parce qu'on aime et on fait de l'art parce qu'on l'aime et heureusement toutes les raisons spéculatives, fussent-elles les plus élevées, n'y entrent pour rien. Les paysans de nos campagnes polonaises chantent d'admirables chansons anciennes et en créent de nouvelles — ils font de l'art sans être empoisonnés par l'orgueil du progrès.

— Cependant tout avance, tout progresse dans la vie, la terre elle-même ne reste pas immuable.

— Oui, mais heureusement, elle ne file point d'un pas gigantesque dans la direction du soleil; il paraît qu'elle tourne autour de lui en s'en approchant et en s'en éloignant, pour revenir ensuite vers la même place. Pareillement, l'art ne court pas dans la direction de ce prétendu idéal unique; chaque génération a le sien et chaque génération l'atteint plus ou moins. De là toute la richesse de beautés parfaites, accomplies et toutes différentes, dont nous pouvons jouir dans tous les arts. Homère et Shakespeare, Sophocle et Molière, Phidias

Digitized by Google

et Michel-Ange, Fra Angelico et Raphaël, Watteau et Rodin. Seulement, dans la musique, on veut nous faire croire que tous les maîtres anciens n'ont eu leur raison d'être que pour servir de germe à nos romantiques, ceux-ci, à leur tour, pour faire lever des génies nouveaux.

— Cependant Beethoven et Wagner, affirme-t-on, ne tomberont jamais dans l'oubli, comme leurs devanciers.

— Pourquoi ?

— Parce qu'ils ont créé des œuvres immortelles.

On a dit exactement la même chose de tous les grands maîtres du passé ; on leur prédisait l'immortalité, non seulement dans leurs nécrologies, mais souvent encore de leur vivant. Et si notre religion du progrès musical continue, suivie de l'ignorance, on lira dans deux siècles : « Ravel peut être considéré comme le père de la musique, les compositeurs qui l'ont procédé, comme Beethoven, Wagner, étaient encore à l'état embryonnaire et sont tombés dans un juste oubli. »

Digitized by Google

V

LA GRANDEUR ET LE PATHETIQUE

— La musique ancienne ne pensait qu'à charmer les oreilles, elle manquait de grandeur, de pathétique — on ne se lasse de nous le répéter.

Et Bach ?... Bach est une exception. C'est le précurseur, le prophète qui a pressenti notre époque et nos goûts.

L'idée que le Cantor d'Eisenach, tout en dédiant ses œuvres à Frédéric le Grand et aux princes de son temps, les composait uniquement en vue de notre public du Châtelet, est un lieu commun tellement consacré que j'ose à peine songer à le combattre.

Dans sa *Phantaisie chromatique* n'a-t-il pas pressenti notre romantisme ? nous dit-on. Cette forme, libre et fugace improvisation, cette écriture non-

Digitized by Google

chalante, ces modulations inattendues et fréquentes et ce caractère tempétueux et fougueux, ne nous annoncent-ils pas Beethoven et toute la pléiade de génies qui l'ont suivi ?

Bülow l'a affirmé, d'autres grands musiciens l'ont dit aussi et on le répète maintenant à peu près partout.

Si nous voulons à tout prix voir dans la *Phantaisie chromatique* un heureux message, ce n'est pas Beethoven, ni Chopin, ni Schumann qu'elle nous annoncerait, mais des compositeurs plus nouveaux encore, car moins connus, Frescobaldi, Buxtehude, les luthistes et autres.

Pourquoi Bach se serait-il donné la peine de chercher à deviner les goûts qui pourraient régner quelques siècles après sa mort, quand il lui eût été si facile de puiser dans les œuvres de ses prédécesseurs toutes ces formes qui paraissent romantiques ?

Kuhnau dit dans sa préface s'être appliqué, suivant l'exemple des maîtres célèbres, au style expressément *négligé* (mit Fleiss negligent), c'est-à-dire à lâcher une voix et en saisir une nouvelle (1).

C'était d'ailleurs bien l'écriture des luthistes.

Frescobaldi recommande aux exécutants de ne

(1) WEITZMANN, *Geschichte der Klaviermusik*, 1899.

Digitized by Google

soumettre l'interprétation de ses pièces à aucune mesure rigoureuse, mais de s'abandonner librement au mouvement, comme dans les madrigaux (1).

Certaines pièces de Louis Couperin s'approchent du caractère de la *Phantaisie chromatique*, et la *Plainte*, par exemple, ou certaines *Toccatas* de Frohberger brillent par toutes ses qualités d'émotion et d'écriture.

Le vieux Cantor connaissait à merveille les œuvres de ses prédécesseurs, comme il connaissait celles du seizième siècle et du moyen âge et les recopiait avec la plus grande piété. Car, ne nous y trompons pas, Bach non seulement ne cherchait pas à deviner les goûts des générations futures, mais ne suivait même pas toutes les idées, considérées comme avancées, de son siècle. C'était plutôt un conservateur.

Au moment où, en Allemagne, on commençait à se passionner pour l'opéra, il préférait rester fidèle à son contre-point savant et au goût des maîtres du siècle précédent.

C'est peut-être là la raison du simple succès d'estime qu'il eut de son vivant, et ses propres fils mêmes le traitaient parfois de « vieille perruque ».

(1) FRESCOBALDI, *Toccatas*.

Digitized by Google

Plus tard, les romantiques goûtent davantage les œuvres de Bach que celles de Haydn ou de Mozart (les compositeurs français étant absolument dédaignés), parce qu'ils y trouvent les qualités qui leur sont le plus chères : la grandeur et le pathétique.

Mais ils les trouveraient aussi, avec moins de génie peut-être, presque chez tous les compositeurs du dix-septième siècle et avant, ces qualités n'étant point une invention moderne.

Si les contemporains de Josquin des Prés disent « que personne ne savait mieux que lui exciter par les chants les affections de l'âme (1) », il faut croire que sa musique n'était pas un vain assemblage de sons pour faire vibrer le tympan. Les contemporains de Lully semblent aussi trouver dans ses opéras autre chose qu'un échafaudage de sonorités pour l'agrément de l'oreille (2).

(1) F. du Ménil, *l'École contrapunctique flamande.* Courrier Mus. 1904.

(2) « A-t-il voulu peindre l'Amour, quel cœur ne s'attendrit-il pas ! et quel chant ! quel naturel ! quelle harmonie dans ses duos !... A-t-il voulu exprimer la Douleur, les rochers ne gémissent-ils pas avec lui ? A-t-il voulu peindre la fureur, la vengeance, quel cœur ne ressent pas de secrets frémissements ? Il veut faire quelque enchantement ou évoquer les mânes des Enfers, l'horreur et l'effroy s'emparent de notre âme, etc. » Bonnet, *Histoire de la musique.*

M. Romain Rolland, dans ses Notes sur Lully (*Mercure musical*, 1907), cite une histoire rapportée en 1779, par François Le Prevost d'Exmes, d'après un récit de Louis Racine : « Lully, dit-il, mortifié de s'entendre dire qu'il devait tout

Digitized by Google

Et Palestrina, chez qui les étonnantes habiletés techniques n'altèrent nullement la beauté et la majesté du sentiment ? et les maîtres de la Renaissance ?

> Non pas toy, Costeley, qui, entre les meilleurs,
> Exerces le doux art d'une musique élue,
> Qui sçais par beaux acors acoiser l'âme émue,
> L'exciter assoupie, exprimer ses douleurs.
>
> (J-A. le Baïf a Guillaume Costeley)

Et les trouvères à l'influence desquels on attribue la perfection des ouvrages de Dante, de Pétrarque, de l'Arioste et du Tasse ? Et les bardes qui, la harpe à la main, animaient les armées gauloises (1) !

son succès à la douceur de Quinault et qu'il était incapable de faire de bonne musique sur des paroles énergiques, se mit un jour au clacevin et chanta impromptu, en s'accompagnant, ces vers d'*Iphigénie :*

> Un prêtre environné d'une foule cruelle
> Portera sur ma fille une main criminelle,
> Déchirera son sein et d'un œil curieux
> Dans son cœur palpitant consultera les dieux.

Il ajoute que « les auditeurs se crurent tous présents à cet affreux spectacle, et que les tons que Lully joignait aux paroles leur faisaient dresser les cheveux sur la tête ».

(1) Nous lisons que les bardes qui marchaient à la tête des armées gauloises, la harpe à la main, ou le psalterion et la viole, chantaient des cantiques et des hymnes « pour animer l'armée quand elle était prête à combattre ou bien pour adoucir son ardeur en lui inspirant des sentiments qui l'excitaient à jouir des douceurs de la paix par de nouvelles alliances ; de sorte que ces armées se séparaient

Digitized by Google

Et quand nous lisons, sur les effets surprenants de la musique grecque, que celui-ci par sa mélodie fit pleurer Ulysse, que celui-là obligea Alexandre à prendre les armes et

Qu'aux accents dont Orphée emplit les monts de Thrace
Les tigres amollis dépouillent leur audace,

nous devons croire que son but unique n'était pas de chatouiller agréablement les nerfs auditifs (1).

Il est vrai que la conception elle-même a changé, surtout par rapport au dix-septième et principalement au dix-huitième siècles. On exige à présent du pathétique une véhémence emphatique et insistante qui captive l'attention et la frappe despotiquement sans lâcher prise.

souvent sans combattre, laissant le soin des traités de paix à ces bardes qui savaient si bien concilier les esprits par les effets de la Musique et de la Poésie, que les deux armées se retiraient souvent avec autant de satisfaction que si elles avaient remporté la victoire ». — *Antiquités* de FOUCHET.

(1) L'abbé Dubos dit qu'il fallait indispensablement que ce que les Anciens appelaient *Chant et Danse*, fût tout autre chose que ce que nous nommons comme eux ; puisque, malgré notre *perfection supposée*, notre effet théâtral est constamment si loin du leur.

Cependant, dans son premier volume, page 443, il soutient que « les symphonies de nos opéras et principalement celles de Lully, le plus grand poète en musique dont nous ayons des ouvrages, rendent vraisemblables les effets les plus surprenants de la musique des Anciens ».

Digitized by Google

Or, ce langage était traité de plébéin et d'éloquence de parade. Quantz, Philippe-Emmanuel et surtout les Français recommandaient sans cesse de l'éviter. On a l'air, disaient-ils, de craindre que l'auditeur ne s'endorme et de chercher à tout prix à le tenir en éveil.

Un critique combattif de la seconde moitié du siècle passé, Azévédo, avait l'habitude de dire d'une partition qui n'avait pas le don de lui plaire : « Cette œuvre manque de gendarmes, elle ne m'empoigne pas. »

Dans la musique ancienne, il était de mauvais goût d'abuser des gendarmes.

Digitized by Google

VI

LES CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

On ne sait pas tout ce qu'il y a dans un menuet.

MARCEL,
chorégraphe du dix-huitième siècle.

Quand le public et même les musiciens disent « musique ancienne », ils pensent surtout à celle du dix-huitième siècle et principalement à quelque menuet, gavotte ou air d'opéra, et c'est ainsi que se justifie en partie leur reproche que les compositeurs anciens étaient superficiels (1).

(1) Il est intéressant de remarquer que les Français adressaient les mêmes griefs aux Italiens, au commencement du dix-huitième siècle :

« La musique italienne ressemble à une coquette aimable, quoique bien fardée, remplie de vivacité et toujours le pied en l'air, cherchant à briller partout, sans raison et sans

Digitized by Google

Ils l'étaient bien, ceux du dix-huitième siècle, mais ils l'étaient par raffinement.

Au lieu de patauger dans les eaux bourbeuses de la profondeur, ils aimaient mieux voltiger sur la surface.

« Le sérieux n'est jamais gracieux, dit Voltaire; il n'attire point, il approche trop du sévère, qui rebute. »

Aux excès de sublimité, ils préféraient des visions pâles et fugitives qui enlacent doucement le cœur, de molles élégances, de jolis riens d'un tour piquant et des sons doux et riants qui cajolent les oreilles.

Ils consentaient à être captifs, mais sans trop sentir leurs chaînes, à moins qu'elles ne fussent des guirlandes de fleurs. Aux tempêtes du cœur humain, ils préféraient l'enjouement de la vie,

savoir pourquoi, comme une évaporée, qui fait voir des emportements dans quelque sujet qu'elle puisse traiter ; quand il s'agit d'un amour tendre, elle lui fait le plus souvent danser la gavotte ou la gigue : ne dirait-on pas que le sérieux devient comique entre ses mains et qu'elle est plus propre aux ariettes et aux chansonnettes qu'à traiter de grands sujets ? Il faut avouer que la majorité de la musique française traite les sujets héroïques avec plus de noblesse et convient bien mieux au cothurne et au théâtre ; au lieu que, dans la musique italienne, toutes les passions y paraissent uniformes ; la joie, la colère, la douleur, l'amour heureux, l'amant qui craint ou qui espère, tout y semble peint avec les mêmes traits et du même caractère : c'est une gigue continuelle, toujours pétillante. » — BONNET, *Histoire de la musique.*

Digitized by Google

l'allégresse riante de la beauté ou des spectacles solennels et majestueux.

« Douleur, tu n'es pas un mal, disent les stoïciens. » « Un grand bien non plus ! semblent répondre les hommes du dix-huitième siècle, évitons-la ! Ne fatiguons pas le monde de nos deuils et de nos tristesses. »

On reprochait à Gluck sa rudesse, son manque de légèreté et d'élégance, et surtout l'abus d'accents véhéments et de transports de douleur.

L'objet des arts n'est pas seulement l'émotion, mais le plaisir qui l'accompagne ; ce n'est pas assez que l'émotion soit forte ; il faut encore qu'elle soit agréable.

Le Laocoon souffre, mais ne grimace pas.

Les idées de Mozart s'y conformaient parfaitement. Delacroix cite l'extrait d'une de ses lettres qui est en quelque sorte un programme :

« Les passions violentes ne doivent jamais être exprimées jusqu'à provoquer le dégoût ; même dans les situations horribles, la musique ne doit jamais blesser les oreilles, ni cesser d'être la musique (1). »

(1) Dans une autre lettre adressée à son père (le 4 avril 1787), Mozart écrit :

« Et pourtant aucun de ceux qui me connaissent, ne pourra dire que je sois chagrin ou triste dans ma manière d'être, je rends grâce tous les jours à mon créateur de cette félicité... et je la souhaite de tout mon cœur à mon prochain. »

Digitized by Google

Les brutalités devaient être dissimulées, les passions violentes, les cris, les râles — écartés, comme d'ailleurs tout ce qui pouvait choquer les sens de ces hommes élevés à mettre un frein aux formes extérieures.

On évitait ce qu'on appelait *l'imitation vicieuse*, à représenter sous des traits gigantesques ce qui n'est que grand, à pousser jusqu'à la rudesse ce qui ne doit avoir qu'un caractère mâle (1).

La modération et la sereine noblesse de *l'art* grec, voilà la base du goût français du dix-huitième siècle :

M. Romain Rolland a pleinement raison quand il dit que « la plupart des discussions musicales : Ramistes contre Gluckistes, Debussystes contre Wagnériens, se ramènent au fond à cette grande question de l'art aristocratique et de l'art populaire (2) ». Cultivée à la cour des rois, polie dans une société sans cesse attentive aux convenances et à la courtoisie, le principal mérite de cette musique a dû consister dans l'élégance, la souplesse, la pureté du goût, afin d'éviter tout ce

(1) « N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire, en un mot, comme à l'Opéra français, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique plus qu'aux transports d'amour. » — J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la musique*. V. « Expression ».

(2) Romain Rolland, l'Opéra populaire à Venise (*Le Mercure musical*, 15 janvier 1906).

Digitized by Google

qui aurait pu effleurer les esprits délicats. De là son allure légère et divinement frivole, parfois majestueuse et toujours pétillante de grâce et d'esprit.

Elle manquait de grandeur et d'accents mâles ?.. Ne demandons pas à cette reine d'une beauté si simple et si artificielle de nous surprendre par la force de ses muscles et par la lourdeur de son pied. Sachons-lui gré d'avoir traîné à travers la musique un peu de sa majesté et de sa grâce divine.

Digitized by Google

VII

LE ROMANTISME

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène
Qu'un torrent débordé qui d'un cours orageux
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.

BOILEAU.

« Les affections douces, dit Schiller, les émotions qui ne sont qu'attendrissantes rentrent dans le domaine de l'agréable, où les beaux-arts n'ont rien à voir. Elles ne font que caresser la sensibilite et ne se rapportent qu'à la nature extérieure, nullement à la nature intime. »

Nous sommes à la fin du dix-huitième siècle.

Toute terre finit par être épuisée quand on lui fait subir longtemps la même culture. Il faut croire qu'on commençait à se lasser de cet éternel

Digitized by Google

ramage des oiseaux, de ces émotions contenues et de ces aimables flonflons.

Le public leur reste encore fidèle et aime mieux être agréablement chatouillé par tout ce qui est riant ou doucement mélancolique qu'être saisi ou fortement remué.

Du moins Schiller nous l'affirme, en nous donnant une description de la salle de concert de son temps, description conçue dans un style de romantisme outré :

« Ainsi voyons-nous préférer tout ce qui est tendre ; et quel que soit le bruit d'une salle de concert, le silence renaît tout d'un coup et chacun se fait tout oreille, dès qu'on exécute un passage sentimental. Alors, une expression de sensualité qui va jusqu'au bestial se montre d'ordinaire sur tous les visages, les yeux sont noyés dans l'ivresse, la bouche béante est tout désir ; un tremblement voluptueux s'empare de tout le corps ; la respiration est précipitée et faible ; en un mot, tous les symptômes de l'ivresse. »

A ces légères pâmoisons qu'on traite d'abominable ivresse, et qui ne faisaient qu'effleurer l'âme, à ces caresses et frissons, on va opposer des accents violents, insistants et passionnés qui frappent les sens et qui tendent les nerfs. A la justesse, à la mesure et à la sagesse, on va préférer des traits outrés, extravagants ou gigantesques,

Digitized by Google

des emportements sans frein, des débordements d'admiration ou des transports de haine; toujours excès, toujours paroxysmes ; on ne craint plus ce pas redoutable qui sépare le sublime du ridicule; on le franchit courageusement et on va même parfois plus loin. Perdre la tête dans un fougueux délire et la faire perdre aux autres, en terrassant le cœur et l'imagination !

On ne respire que sur les cimes, on proscrit la grâce, le plaisir, l'esprit, la sérénité, tout ce qui veut charmer ou séduire; on affecte par contre le style explosif, et la présence perpétuelle de l'idée de grandeur et de souffrance. On éprouve un bonheur mystérieux à étaler ses blessures et à raconter ses cicatrices ; et, alors que « les galants musqués » courent à la bataille comme au bal, le moindre grain de poussière fait souffrir ces mâles à la royale crinière qui repoussent tout ce qui est tendre et efféminé et ne jurent que par l'impétueuse ardeur de la virilité. Il était de bon ton d'exagérer et de remplir le monde de cris de détresse.

Les délicats crient à la corruption du goût ; les hommes d'esprit raillent ces poètes qui « dans un calme heureux composent des tempêtes » et qui « de leurs plumes ont cent fois soulevé des montagnes d'écume ».

« Je ne viens point, écrit entre autres La Harpe

Digitized by Google

après la représentation de l'*Armide* de Gluck, entendre le cri d'un homme qui souffre. J'attends de l'art du musicien qu'il trouve des accents douloureux sans être désagréables; je veux qu'il flatte mon oreille, en pénétrant mon cœur, et que le charme de la mélodie se mêle à l'impression que je ressens. Je veux remporter dans ma mémoire une plainte harmonieuse qui retentisse encore longtemps à mon oreille, et laisse le désir de l'entendre encore... Mais si je n'ai entendu que des clameurs de désespoir, des gémissements convulsifs, je puis trouver cela fort vrai, mais si vrai que je n'y reviendrai pas (1). »

Et même plus tard encore et en Allemagne, où le genre a moins de peine à s'implanter, des esprits plus raffinés, comme Goethe, ne se soumettent pas volontiers à cette tyrannie de la douleur.

« Ma petite institution musicale, écrit-il à Zelter, va très bien, mais les jeunes gens, vous le savez, aiment à sortir des sentiers habituels et chacun se croit meilleur quand il peut chanter solo un air d'enterrement lamentable ou un autre d'accents douloureux sur l'amour perdu. Je leur passe volontiers cela vers la fin de la session, tout en maudissant les Mattheson, Salis, Fiedge et les cléricaux qui dans leurs lieders nous montrent, à nous

(1) *Lettres de Gluck et de Weber* Paris, 1870.

Digitized by Google

autres Allemands lourdauds, le chemin d'au-delà du monde, que sans eux nous quitterons quand même d'une façon assez rapide. Avec cela, il arrive que les musiciens sont souvent atteints d'hypocondrie et que même la musique gaie incite à la mélancolie. »

Dans une autre lettre adressée à Zelter, nous lisons :

« J'ai fait la connaissance de Beethoven à Teplitz. Son talent m'a étonné ; mais il est malheureusement d'une nature indomptable, qui n'a pas tort de trouver le monde détestable, mais qui certainement de cette façon ne le rend pas plus agréable, ni pour lui ni pour les autres. »

Weber raille aussi le langage emphatique qui devenait à la mode de son temps :

« Croyez-vous par hasard qu'à notre époque de progrès, où il se passe tant de choses, un compositeur doive renoncer pour vous à taire ses idées divines, gigantesques ? Dieu le garde ! On ne peut plus faire une question maintenant de la netteté, de la tenue, comme au temps de Gluck, de Hændel et de Mozart. »

Mais les enfants rassasiés des contes aimables et enjoués, dont on les berçait depuis trop longtemps, ne semblent point repousser ces histoires, pleines de fantômes et de terreur. Les enfants aiment bien les histoires qui leur font peur.

Digitized by Google

Et les femmes, impatientes de tout ce qui attriste, sont peut-être les premières à rechercher ces émotions tragiques et déchirantes (1).

Et, encouragés, ces nouveaux venus non seulement ne respectent pas les lois les plus sacrées du beau, mais menacent de briser toutes les traditions et s'avisent même de prendre le contrepied.

Il y avait de quoi s'alarmer.

★

La foison de chefs-d'œuvre et de merveilles que nous a léguée le romantisme a démontré une fois de plus la vanité de ces préceptes autoritaires du beau que les docteurs du goût veulent nous imposer au nom de la tradition ou au nom du progrès.

(1) « Il n'y a qu'une chose dans le monde, écrit Mlle de Lespinasse, qui me fasse du bien, c'est la musique : mais c'est un bien qu'un autre appellerait douleur. Je voudrais entendre dix fois par jour cet air qui me déchire et qui me fait jouir de tout ce que je regrette : « J'ai perdu mon Eurydice ! »

Une autre fois, à propos de Gluck encore, elle écrit :

« Cette musique me rend folle, mon âme est avide de cette espèce de douleur. » Ce qui ne l'empêche pas de conserver le goût de son temps et d'écrire au sujet d'un ballet héroïque de Marmontel et de Grétry :

« Il faut que mon ami Grétry s'en tienne au genre doux, agréable, sensible, spirituel, c'est bien assez, et quand on est bien fait dans sa petite taille, il est dangereux et sûrement ridicule de monter sur des échasses. »

Digitized by Google

★

J'entends souvent cette exclamation exaspérante : « Si les anciens avaient connu notre musique ! » et les visages reluisent d'orgueil et de contentement de soi. On dirait une bonne endimanchée qui pense, en se regardant dans la glace : « Eh, si les gens du pays me voyaient ainsi parée ! »

En vrais plébéiens, nous nous considérons comme des rois qui avons des esclaves pour ancêtres. Nous sommes convaincus que ceux-ci, sans s'offusquer le moins du monde du rôle que nous leur assignons, seraient infiniment flattés du chemin qu'ont fait leurs enfants.

D'où cette certitude que notre musique dépasse celle des siècles passés ? qui pourrait nous dire si Beethoven, Schumann, Chopin, Wagner, Liszt sont supérieurs à Bach, Hændel, Mozart, Couperin, Haydn, Rameau ? Il nous faudrait pour cela connaître toute la musique d'aujourd'hui, ce qui semble facile, mais, ce qui l'est moins, connaître toute la musique du passé ; il nous faudrait avoir un recul suffisant pour les embrasser toutes du même coup d'œil, ce qui est irréalisable. Et nous ne pourrions confier une mission semblable qu'à des hommes d'un goût infaillible ; il est vrai que de ceux-là, nous n'en trouverions que trop...

Digitized by Google

Certes le romantisme possède des vertus incomparables; mais, comme tout autre mouvement, il pèche par les défauts de ses qualités. Le verre grossissant qu'il nous offre pour nous faire paraître tout grand et sublime, comme un siècle auparavant on ne nous montrait que le fin et le délicat, finit par nous lasser. Tout s'émousse. Un ciel de plomb de plus en plus sombre oppresse notre âme et nous cherchons parfois à nous retremper dans la sérénité, à nous alléger par la tendresse enjouée, mais elles ne s'y montrent jamais sans velléités de remords, proscrites en même temps que la grâce, le charme, la douceur, l'esprit. L'élégance même est regardée comme une afféterie indigne de notre gravité.

Frédéric le Grand, après avoir perdu la bataille de Colin, a écrit dans sa tente un menuet. Socrate, non content de donner des éloges à la danse, voulut encore l'apprendre. Or, le moindre fabricant de sonates et de quatuors est trop grave, trop sérieux, pour écrire de la vraie danse. Il fait de la grande musique et cette grandeur fait souvent penser à la magnificence des grottes et des rochers devant les villas de la banlieue.

Les plus grandes choses et les plus suaves perdent leur beauté à devenir communes.

L'adhésion trop entière au préjugé du grandiose et du puissant doit produire dans la suite l'effet

Digitized by Google

contraire. Les histoires de plus en plus terrifiantes qu'on nous conte tous les jours finissent par ne plus nous faire peur comme autrefois. A force de voir trop longtemps le même jouet, l'enfant en saisit le mécanisme, et nous commençons par perdre un peu de notre illusion en nous apercevant

Que le brillant soleil, quand il paraît le soir,
Est l'effet d'un quinquet que seconde un miroir;
Que la lune est l'effet d'un gros trou dans la toile;
Qu'il n'en coûte pas plus pour avoir une étoile;
Que tous les mauvais temps, les brouillards, les nuages
Arrivent sur la terre à force de cordages;
Que les grâces, l'amour, descendent des greniers;
Qu'enfin les sales mains de quelques charpentiers
Du haut de l'échafaud où l'échelle les grimpe
Suspendent dans les airs tous les Dieux d'Olympe (1).

Je ne veux nullement amoindrir la grandeur du romantisme; nous ne demandons pas à Raphaël la puissance de Michel-Ange, ni la majesté des draperies de Véronèse. Wagner a d'autres qualités et d'autres défauts que Mozart ou Couperin.

Les élèves de David qui lançaient des boulettes de mie de pain dans les figurines de Watteau seraient étonnés de notre extase devant ces œuvres

(1) Berchoux, *la Danse*, MDCCCVIII.

Digitized by Google

qu'ils estimaient mièvres et manquant de grandeur.

D'où cette certitude que les anciens se prosterneraient devant nos progrès ?

Pourquoi chercher loin ? En plein romantisme, un romantique aux penchants aristocratiques, Chopin, trouve Beethoven trop bruyant. Schubert trop terre à terre (1).

Et de nos jours, le chef de l'école moderne en France écrit :

« Pourquoi ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique que nous avons perdue, aussi bien qu'il est impossible de retrouver la trace de Couperin ? Elle évitait toute redondance et avait de l'esprit ; nous n'osons presque plus avoir de l'esprit, craignant de manquer de grandeur, ce à quoi nous nous essoufflons sans y réussir, bien souvent (2). »

Le goût français reprend-il ? Peut-être. Mais

(1) Même Berlioz écrit un jour à propos d'une scène d'*Orphée* :

« Et quelle merveille que la musique des Champs-Élysées ! ces harmonies vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation douce et faible donnant si bien l'idée de la paix infinie !... tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir pour entendre éternellement ce divin murmure. »

(2) Claude Debussy, A propos d'*Hippolyte et Aricie* (*Le Figaro*, 7 mars 1908).

Digitized by Google

avant M. Debussy, un des plus grands Allemands du siècle passé, Frédéric Nietzsche a écrit :

« Combien aujourd'hui le cri de passion du théâtre nous fait mal à l'oreille, combien est devenu étranger à notre goût tout ce désordre romantique, ce gâchis des sens qu'aime la populace cultivée, sans oublier ses aspirations au sublime, à l'élevé, au tortillé ! Non ! s'il faut un art à nous autres convalescents, ce sera un art bien différent — un art malicieux, léger, fluide, divinement artificiel, un art qui jaillit comme une flamme claire dans un ciel sans nuages ! — Nous savons mieux à présent ce qui pour cela est nécessaire : en première ligne la sérénité, toute espèce de sérénité, mes amis (1) ! »

Si je ne m'abuse, le romantisme semble nous faire de bruyants adieux dans la personne de quelques pontifes du progrès, qui continuent à outrer le genre wagnérien, ce qui ne les empêchera pas, je veux bien le croire, de créer des chefs-d'œuvre.

Tâchons de ne pas ressembler à ces hôteliers à le mode, dont parle Shakespeare, qui prennent dédaigneusement congé du convive partant. Saluons-le bas, très bas ! Il nous a procuré des émotions puissantes et d'inoubliables extases, il a

(1) Fr. Nietzsche, *le Gai Savoir.*

Digitized by Google

éveillé en nous des idées démesurées et des élans suprêmes, il a flatté notre palais par des fruits âpres et âcres qui nous semblaient si bons après le trop de douceurs de jadis, et il a fait traîner sur notre peau de grosses caresses de fauve.

Que tous les siècles à venir jettent sur sa grandeur, qui plane encore souverainement, des regards pleins de respect et d'envie.

« Ne lui disons pas *adieu* mais *au revoir* » (comme disent les bonnes gens), car d'ici peu il nous reviendra paré de quelque nouvel et insignifiant attrait et sous un nom changé. Les uns crieront à l'évolution, au pas gigantesque, les autres à la corruption du goût, mais la foule continuera jusqu'à nouvel ordre à se prosterner devant le génie de la veille.

Digitized by Google

VIII

LA FORCE DE LA SONORITÉ

> Avec une voix forte dans la gorge, on est presque incapable de penser des choses subtiles.
>
> NIETZSCHE.

Un historien de la musique me disait un jour :

— En tous temps, nous rencontrons le reproche adressé aux novateurs d'abuser des grosses sonorités. Les panégyristes du passé ne se doutent pas que dans cette *graduelle marche ascendante de la force* réside un des plus grands éléments, sinon l'élément essentiel, du progrès musical.

Je connaissais depuis longtemps ces théories, assez répandues d'ailleurs, mais c'était la première fois que je les entendais formuler avec une telle netteté et une telle précision. J'avoue que j'en restai impressionnée.

Digitized by Google

En réalité nous retrouvons trop souvent les mêmes *hosanna* sur la finesse de la musique d'hier et des lamentations sur la violence de celle d'aujourd'hui.

La Fontaine reproche à Lully le vacarme de ses opéras. Les Ramistes ne veulent voir en Gluck qu'un Allemand venu en France pour endurcir les oreilles par son fracas continuel.

« Depuis la prise de la Bastille — récrimine Grétry — on ne fait plus de la musique qu'à coups de canon (1). »

Berlioz, considéré lui-même comme un enfant prodigue, qui jetait, pour ainsi dire, des coups de tonnerre par les fenêtres, s'élevait à son tour contre les abus faits par les chanteurs et les compositeurs: il allait même jusqu'à réclamer la promulgation d'une ancienne loi chinoise qui condamnait à mort pour tout emploi exagéré du tam-tam.

« Le bien ne fait pas de bruit et le bruit ne fait pas de bien, » disait Gounod.

Malgré cette hostilité perpétuelle contre la sonorité grandissante, nous voyons notre musique moderne enchérir encore sous ce rapport sur celle des siècles passés.

L'idée si clairement formulée par mon histo-

(1) GRÉTRY, *Mémoires sur la musique.*

Digitized by Google

rien pourrait être d'une importance capitale pour tous ceux qui s'adonnent sérieusement à l'interprétation de la musique ancienne.

La force de sonorité étant reconnue comme un des éléments essentiels de notre évolution, à quoi bon nous rapetisser dans l'étroite enceinte du passé? Oublions notre chétive origine et faisons aux maîtres anciens l'hommage de nos progrès et de nos avantages.

Cependant, si, dans un but de reconstitution historique, nous voulions absolument nous tenir à la sonorité authentique, les difficultés qui se dressaient devant nous, il y a peu de temps encore, se trouveraient aussi, à l'heure actuelle, complètement abolies. Une fois la marche ascendante de la puissance sonore constatée et établie, nous n'avons qu'à diminuer graduellement de sonorité, à mesure que l'œuvre exécutée s'éloigne de notre époque. Nous jouerions alors avec moins de vigueur un morceau du commencement du siècle passé qu'une œuvre moderne. Dans une pièce écrite un siècle plus tôt, nous déploierions la proportion d'un siècle de force en moins, et ainsi de suite.

Vous voyez les grands avantages à en tirer pour tout exécutant, principalement pour les chefs d'orchestre et les chefs de chœurs.

Malheureusement... rien n'est parfait sur cette terre.

Digitized by Google

Cette théorie, si commode à adopter, si utile et si flatteuse pour notre civilisation, a un petit défaut : tout en ayant des apparences de justesse, elle est essentiellement fausse.

Est-ce que la musique de Mozart et de Haydn est plus puissante que celle de leurs prédécesseurs Bach et Hændel ? La musique du dix-huitième siècle est-elle plus bruyante que celle du dix-septième ? Bien au contraire.

Dans les cours d'histoire musicale, on nous offre une table d'instruments qui présente, elle aussi, cette marche ascendante :

« La clavicorde plus puissant que le luth, l'épinette plus puissante que le clavicorde, le clavecin plus puissant que l'épinette, le piano carré plus puissant que le clavecin, le piano à queue plus puissant que le piano carré. »

Je ne peux pas juger de la sonorité du luth, mais tous les autres instruments énumérés ne me sont pas étrangers. Je les joue tous depuis des années, et je puis affirmer que l'épinette n'est pas nécessairement plus puissante que le clavicorde, et que le piano carré a toujours été beaucoup plus faible que le clavecin. La constatation n'est pas difficile à faire. D'ailleurs voici ce qu'en dit Ph.-Emm. Bach dans son *Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin* :

« Les deux instruments à clavier les plus con-

Digitized by Google

nus sont : le clavecin et le clavicorde. Le premier pour les musiques fortes (*zu starcken Musicken*), l'autre pour jouer solo. Les nouveaux *forte-pianos*, s'ils sont bien construits, peuvent servir pour jouer *solo*, ou avec quelques instruments seulement. »

Or, ici encore, au lieu d'une ligne ascendante tracée par le progrès, nous voyons des ondulations.

L'idée que la sonorité est une sorte de plante vivace qui, très faible à l'origine, s'est développée d'une façon monstrueuse et est arrivée de nos jours à une puissance inconnue aux siècles passés, est une erreur, fort heureusement pour notre ouïe.

Sans parler des récits légendaires des concerts du temple de Salomon, auxquels prenaient part jusqu'à dix mille exécutants, nous voyons, en plein dix-huitième siècle, les fameux concerts de Potemkine, favori de Catherine. Souffrant de neurasthénie, il fait sonner les cloches de toutes les églises et fait exécuter des œuvres composées dans son goût par des musiciens italiens.

Ce sont des sortes de symphonies à grand orchestre où les salves d'artillerie remplacent les « agréments ».

Au concert monstre donné en 1615 à Dresde par les ordres de l'électeur de Saxe, un de mes

Digitized by Google

compatriotes, un certain Raposki, de Cracovie, fit venir, sur un chariot traîné par huit mules, une contrebasse qui avait sept aunes des Pays-Bas de hauteur (plus de 8 mètres). On y avait adapté une petite échelle qui permettait d'atteindre le manche de l'instrument et, sur les cordes de cette contre-basse géante, on promenait à grands renforts de bras un énorme archet. Mais cet engin ne semblait pas suffire; on eut alors l'idée grandiose d'improviser une contre-basse au moyen d'un moulin à vent sur lequel on fit tendre de gros câbles que quatre hommes se chargeaient de faire vibrer au moyen d'une forte pièce de bois dentelée. Sur un des côtés de l'orchestre, il y avait un grand orgue sur lequel le père Serapion faisait rage des pieds et des mains; quelques bombardes en batterie tenaient lieu de timbales.

L'exécution fut digne de ce beau préparatif; la prima donna Bigozzi de Milan chanta si bien et si longtemps qu'elle en mourut trois jours après. G. Scoppio, de Crémone, un des plus habiles violonistes du temps, exécuta, en tenant son violon derrière le dos, les morceaux les plus difficiles de son répertoire. Le succès de la journée fut pour une double fugue représentant la bataille des Assyriens contre les Israélites; elle fut exécutée avec une telle ardeur que les chanteurs étrangers, qui jouaient les Assyriens, se prirent de querelle

Digitized by Google

avec les choristes de Dresde qui faisaient les Juifs, et le chœur finit par une vraie bataille (1).

Dans le *Currus Trimphalis*, dédié aux Empereurs de l'Allemagne par Rauch (1648), les voix sont soutenues par des trompettes, des violons, des trombones et des cornets; il se servit en outre des bruyants engins de guerre et le final de son dernier motet est écrit avec canon et mousqueterie. Le frontispice de l'édition originale représente un concert d'anges exécutant l'œuvre, et les treize trompettes et le cymbalier groupés autour de l'organiste se perdent dans le nuage de la fumée vomie par trois canons auxquels un ange met le feu. L'Empereur Ferdinand, au milieu d'une lumière éclatante plane majestueusement au-dessus de l'orchestre.

Et dire qu'un demi-siècle après, Wagner, dans *Tristan et Yseult* n'écrit que cinq coups de cymbales et six roulements de triangle, et c'est tout.

Néron, en allant en Grèce pour y disputer le prix de la musique, amène cinq mille personnes instruites pour les applaudissements, qui se placent parmi le peuple pour l'animer à battre des mains, suivant leur exemple. Les applaudissements de cent mille spectateurs encouragés par quelques milliers d'athlètes romains... — non, ne

(1) Cf. Lavoix, *l'Histoire de l'instrumentation*. Paris, 1878.

Digitized by Google

nous flattons pas — le grand bruit, ce n'est pas nous qui l'avons inventé.

Et les musiques charivaresques des temps passés :

« Ecoutez le sacré cantique,
Accourons, hurlons,
Charivarissons.
Résonnez poêlons, marmites et chaudrons,
Populaire musique. »

Les peuples du Nord eurent toujours une prédilection marquée pour les instruments bruyants. Point de belle fête sans timbales et trompettes. L'Angleterre excellait sous ce rapport. Pendant les repas de la reine Élisabeth, un concert de douze trompettes, de deux timbales avec les fifres et les tambours, faisaient retentir la salle.

Un manuscrit conservé au British Museum compte au nombre des officiers de la Couronne à la cour d'Élisabeth en 1587 :

Dix trompettes, deux joueurs de flûtes,
Luths, harpes, chanteurs,
Un chef de luthistes,
Un chef de harpistes,
Une cornemuse, un robeo,
Six trombones, huit violes,
Trois joueurs de virginelles (l'instrument favori de la reine),

Digitized by Google

Trois tambours, un luthier,
Un facteur d'orgue, un facteur de régale.

Henri VIII et Édouard IV possédaient un nombre d'instrumentistes seulement un peu moins élevé.

★

Si nous rencontrons rarement au dix-huitième siècle, principalement en France et en Italie, ces avalanches de sonorités auxquelles nos oreilles se sont habituées depuis, la cause en est non pas dans l'état rudimentaire ou dans l'impuissance des auteurs, comme on voudrait nous le faire croire, mais dans le raffinement du goût, qui repoussait toute violence, tout fracas emphatique. « Le fort, disait-on alors, entre dans notre âme en conquérant et comme par la brèche ; le tendre se présente devant la place comme un roi débonnaire qui n'a qu'à se montrer pour se faire ouvrir les portes. »

Trop délicats pour être violemment agités sans douleur, ils n'admettaient que la vigueur tempérée par la grâce.

Éviter les sonorités outrées, c'est la première recommandation que les grands musiciens donnent à leurs élèves.

« La musique est faite pour toucher le cœur, et le

Digitized by Google

claveciniste ne pourra y parvenir s'il ne songe qu'à faire du bruit », dit Philippe-Emmanuel Bach (1).

« L'usage m'a fait connaître, dit François Couperin, que les mains vigoureuses et capables d'exécuter ce qu'il y a de plus rapide ne sont pas toujours celles qui réussissent le mieux dans les pièces tendres et de sentiment... Des mains de femme sont généralement meilleures. J'ai déjà dit que la souplesse des nerfs contribue beaucoup plus au bien jouer que la force (2). »

Le baron de Trémont raconte dans ses mémoires que Haydn synthétisait dans un mot unique : *piano*, l'idéal de l'exécution musicale; aussi, quand il faisait jouer ses morceaux et surtout ses quatuors, ne cessait-il de répéter à ses concertants : Chut ! chut ! (3)

Et les badauds du progrès sont profondément convaincus que Haydn et Mozart et tous les maîtres anciens seraient infiniment flattés d'entendre leurs œuvres rehaussées par des sonorités tempétueuses, fruit de notre évolution incommensurable !

La sonorité n'est pas un vin qui, à mesure qu'il devient vieux, devient plus capiteux.

(1) Philippe-Emmanuel Bach, *Versuch, ueber die vahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753.

(2) François Couperin, *Préface des Pièces de Clavecin*.

(3) Baron de Trémont, cité par Paul d'Estrées, *l'Art musical et ses Interprètes*. Ménestrel, 1901.

Digitized by Google

Les concerts de voix des anciens Germains qui inspiraient une telle terreur aux ennemis ont dû être certainement plus violents que ceux des romantiques allemands les plus échevelés.

Nous n'avons qu'à examiner la musique en Allemagne dans le courant du dix-huitième siècle et nous verrons plutôt la sonorité s'affiner de plus en plus que se gonfler de puissance.

Ce n'est que vers la fin du dix-huitième siècle que nous remarquons un certain revirement dans le goût sous ce rapport.

On connaît l'anecdote de Cherubini. Quelqu'un lui annonce la mort d'un de ses instrumentistes : « Petit son ! » répond-il dédaigneusement.

Un jour, cependant, il s'entendait rudement malmené à l'occasion d'une de ses œuvres trop bruyante, *la Pompe funèbre du général Hoche*. « Vous faites trop de bruit, lui disait Bonaparte, la vraie douleur est monotone ! »

Et, plus tard, en plein romantisme, nous trouvons Chopin, qui, tel un Couperin ressuscité, repousse toutes les violences de tonalités, tout fracas pianistique. Il ne veut même pas admettre la sonorité comme une source de sensations. « Son *piano* est si délicat, raconte Moschelès, que, pour obtenir des contrastes voulus, il n'a point besoin d'avoir recours à un *forte* puissant. »

« On est tellement habitué ici, écrit de Vienne

Digitized by Google

Chopin, au tapage des virtuoses... Je prévois les reproches qu'on va me faire dans les journaux, d'autant plus que la fille d'un rédacteur tape impitoyablement ...»

Dans une lettre à Clara, Schumann écrit, à propos de Liszt :

« L'art, comme tu le pratiques et comme moi aussi souvent au piano en composant, cette belle tendresse intime, je ne la donnerais pas pour toute sa splendeur où il y a parfois trop de clinquant. »

La force de la sonorité n'est ni une qualité, ni un défaut, pour la simple raison que la quantité du son dans la musique est une chose toute secondaire; c'est sa qualité qui importe et son emploi juste.

Les sons les plus délicats, qui frappent notre oreille bien à propos, ne sont que la millième partie de ceux que nous écoutons intérieurement; tandis que les sons les plus violents sans harmonie, peuvent seulement érafler nos oreilles, sans nullement faire vibrer notre âme.

Trouver notre musique supérieure parce qu'elle est plus riche en sonorités puissantes, c'est comme si nous disions que certaines peintures modernes sont supérieures à celles de Watteau ou Raphaël, dont les couleurs sont moins violentes.

Non, la puissance de sonorité n'est ni un signe de progrès, ni un signe de décadence. Elle est inti-

Digitized by Google

mement liée au goût et aux conceptions esthétiques d'une génération, en un mot, au style d'une époque.

La seule idée générale que pourrait nous suggérer l'analyse de ce sujet serait celle-ci : chaque fois qu'un auteur s'adresse au gros public, il renforce sa voix, il a recours aux effets bruyants pour être écouté.

C'est ce que Chopin disait à Liszt qui l'encourageait à jouer dans les grandes salles : « Non, répondit-il, la grande foule me gêne; mais vous y êtes prédestiné, car si vous n'arrivez pas à séduire votre public, vous avez toujours de quoi l'assommer. »

Dans sa défense de la tendre viole contre le vulgaire violon, Hubert le Blanc dit qu'avec leurs efforts de tirer tant de force de leur instrument, les violonistes se mettent dans le cas de se dire à eux-mêmes : « Ah ! que ne suis-je à demi-lieue de moi pour m'entendre avec plaisir ! »

Léopold Mozart en regardant un jour une nouvelle œuvre de son fils lui dit : « Mon fils, tout ceci est fort bien; mais, en vérité, quelle imprudence ne venez-vous point de commettre ? Vous avez oublié d'ajouter quelque chose pour les longues oreilles ! »

Aux grandes oreilles, il faut des sonorités proportionnées.

Digitized by Google

IX

LES INNOVATIONS

> Il n'est rien de sensé ou de spirituel qui n'ait déjà été pensé par quelqu'un ; le tout est de le *repenser*.
>
> GŒTHE.

J'ai assisté dernièrement à l'étranger à une conférence sur Beethoven. Le conférencier s'étendait sur les innovations apportées par Beethoven dans la musique. « C'est lui qui le premier a osé, tel un torrent, renverser les digues qu'on lui opposait, il a plié toutes les formes ; il a créé la symphonie, élargi le domaine de la sonate, inventé des formes nouvelles ; c'est lui le premier qui introduit le genre descriptif dans la *Pastorale*, en nous donnant un avant-goût de Wagner », etc.

L'orateur oublia presque de nous dire que

Digitized by Google

Beethoven était un immense génie musical et un poète incomparable, tellement il s'était entraîné à nous le présenter comme une sorte d'inventeur dont le premier souci a été la découverte de quelque nouveauté et le seul but de briser toutes les entraves, tous les moules du passé.

Heureusement, ce génie a d'autres titres de gloire, car relativement il a brisé peu de choses, en acceptant le plus souvent avec indifférence les formules que lui léguait la tradition.

Il a repris la forme de la sonate qui exaspérait déjà Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ? »

L'a-t-il complètement modifiée ? Non. Les principales modifications sont dues à Philippe-Emmanuel Bach.

Il y a ajouté une nouvelle partie, dit-on.

La beauté des sonates beethovéniennes réside dans leur contenu et non pas dans la prétendue nouveauté de leur coupe ou dans le fait d'avoir accompli « l'évolution du *minuetto en scherzo* ». Dans ses premières sonates et encore dans la *Pathétique*, l'étendue n'est que de cinq octaves ; cependant on faisait déjà usage des *pianoforte* de cinq octaves et demie et de six ; Beethoven ne pouvait pas l'ignorer. Il aime mieux se contenter de l'instrument qu'il a à sa disposition et condense son inspiration dans l'étendue de cinq octaves, en repliant parfois en arrière

Digitized by Google

quelque trait, ce qui ne manque pas d'un charme particulier. Plus tard, il se conforme aux nouveaux instruments. Et à aucun moment de sa vie nous ne trouverons chez lui cette recherche forcée du genre inédit, dont on le glorifie à tout propos (1).

Il se laisse aller aux modifications et aux innovations par nécessité de l'inspiration et non pas pour satisfaire à un plan médité d'une révolution de la forme.

Palestrina n'a été novateur dans aucun genre, se conformant à toutes les traditions du passé, ce qui ne l'empêchait pas d'être profondément original, et le plus grand réformateur, Wagner, s'agenouillait devant sa sublimité et sa richesse expressive.

L'apothéose de l'innovation dans le domaine de la forme est arrivée de nos jours à son zénith et on nous présente tout grand compositeur comme un briseur de moules et comme le créateur d'un genre nouveau.

(1) L'anecdote suivante a dû contribuer un peu à cette opinion :

« Un jour qu'il se trouvait à son orgue, il fit entendre plusieurs quintes consécutives. C'est faux, c'est faux, s'écria le chanteur Keller... Beethoven répéta la phrase musicale et se tourna vers Ries en s'écriant : Cela ne sonne-t-il pas bien ? — Évidemment, reprit le kapellmeister, mais les suites de quintes sont défendues par les règles les plus élémentaires. Tous les autres diront de même... — Eh bien je les permets, moi ! s'écria le jeune homme. »

Digitized by Google

Aux siècles passés, les compositeurs se gardaient bien de faire parade de leurs innovations. Bach n'a point cherché à innover, et même Gluck, considéré comme grand réformateur, dit « n'avoir attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression (1) ».

Il était au contraire de bon goût de ne pas se hasarder dans les pompes de l'imprévu et de se servir des formes qui avaient été honorées par les grands maîtres précédents (2), auxquels on empruntait souvent non seulement le genre, mais même le thème. Vingt messes ont été écrites sur les paroles d'une chanson populaire, *l'Homme armé*, et après cela Palestrina en écrit deux de toute beauté sur le même sujet.

Dans un ouvrage de théorie que J.-S. Bach tenait en grande estime (3), l'auteur juge absurde que les directeurs des maîtrises de Rome et d'autres villes aussi n'estiment et ne fassent chanter que leur propre musique. Et il ajoute : « Qui réalisera jamais quelque chose d'honorable en poé-

(1) Dans l'Epître dédicatoire au grand-duc de Toscane.

(2) On disait de La Mothe qui se fit gloire de n'imiter personne : « Sera-t-il imité ? »

(3) *Musurgia* d'Athanasias Kircher (1650), cité par A. Pirro, *l'Esthétique de J.-S. Bach*, Paris, 1907, dans un admirable chapitre consacré aux influences de la musique ancienne sur le cantor de Leipzig, pp. 391-440.

Digitized by Google

sie, fût-il né poète, s'il n'a point lu et appris à imiter ces excellents coryphées des poètes, Virgile, Ovide, etc. ? Quelle variété attendre de nos musiciens, si, négligeant l'imitation, ils s'arrêtent à leurs seules découvertes ?

« Nul des poètes d'Italie n'espérera jamais parvenir à une insigne habileté dans la poésie en langue vulgaire s'il n'a auparavant fixé dans son esprit et dans sa mémoire les écrits fameux de Pétrarque, de Dante, du Tasse, de l'Arioste, de Sannazar et d'autres poètes innombrables. Personne ne pourra prétendre à quelque perfection dans la peinture s'il ne s'est exercé à imiter de tous ses efforts les ouvrages laissés par Albrecht Dürer, Raphaël d'Urbin, Michel-Ange Buonarotti, Guido Reni, Rubens et les autres princes de l'art.

« Qui atteint aujourd'hui au talent et à l'habileté de Josquin de Prés, de Hobrecht, de Cyprien de Rose ? Qui des modernes arrive à tisser des harmonies avec l'ingéniosité d'Orlande, de Moralès, de Palestrina ? »

Le grand mérite de Kuhnau, nous apprend-on, est d'être le créateur de la sonate primitive. Or, l'auteur des *Sonates bibliques* non seulement ne cherche pas à en tirer un titre de gloire, mais affirme dans la préface que l'invention de la musique à programme n'est pas de lui, « puisque l'illustre Frohberger et d'autres excellents compositeurs

Digitized by Google

l'avaient employée auparavant et qu'il a bien entendu une sonate dans le même goût sous le titre de *La Medica* d'un grand compositeur qu'on croit être Kerl (1) ».

Les compositeurs d'autrefois ne cachent jamais leur préférence pour les formules de leurs devanciers et semblent peu empressés d'en découvrir de nouvelles.

Peut-être trouvent-ils, comme le dit Anatole France, que les vieux préjugés sont moins funestes que les nouveaux : le temps en les usant les a polis ; ou peut-être, comme le dit Jean d'Udine, « toutes les formes sont également bonnes pour exprimer nos émotions ; ce sont nos émotions qui ne sont pas toutes également vives et profondes (2) ».

*

Jean-Jacques Rousseau prédisait que la mode, peu naturelle, des sonates ne durerait pas et qu'on ne tarderait pas à être débarrassé de tout ce fatras. Encore une prophétie non réalisée; ce fatras venait précisément de reprendre de plus belle, et de nos jours, non seulement nous ne cherchons pas

(1) Les connaisseurs sont d'avis que les compositeurs auxquels Kuhnau fait allusion et dont les œuvres sont en partie perdues, avaient écrit des suites descriptives et non de vraies sonates. — V. WEITZMANN, *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, 1899.

(2) JEAN D'UDINE, L'école des amateurs (*Courrier mus.*, 1906).

Digitized by Google

à être débarrassés de la sonate qu'on appelait l'apanage de la prose musicale, mais nous la considérons, je ne saurais dire pourquoi, comme la forme la plus profonde et la plus sublime. Par contre, le concerto, même celui de Beethoven ou de Mozart, se voit renversé de son piédestal.

Pourquoi ? Parce que, nous explique-t-on, le concerto, au lieu d'être une manifestation collective, ne serait qu'un accompagnement destiné à mettre en relief le soliste.

Supprimons alors *Manfred*, *Hamlet*, tous les drames de Shakespeare, où un héros est entouré de personnages destinés à le mettre en relief, supprimons toutes les pièces avec musique, car le concerto est un petit opéra, dont le rôle principal est joué par un soliste, un petit opéra, sans décors, sans machines, sans action et, parfois même, sans musique.

Le beau est trop fragile pour souffrir d'être trop strictement soumis aux principes de la logique quotidienne.

Il n'y a pas de formes supérieures ou inférieures, elles sont toutes supérieures entre les mains d'un génie. L'innovation a peu d'intérêt en elle-même (1).

(1) « Les intelligences superficielles, aisément esprits pédants, prennent pour renaissance ou décadence des effets de juxtaposition, des mirages d'optique, des événements de

Digitized by Google

Qu'importe que ce soit Camargo qui battît les premiers entrechats et ne les battît qu'à quatre, et que trente ans plus tard on les battît à six, ou que la pirouette ne se soit montrée en France qu'en 1766?

Le novateur amène un changement, et pas toujours un progrès ou une amélioration du goût. Le dix-neuvième siècle a apporté relativement peu de formes nouvelles.

Les cris des protestataires contre les réformes de Wagner qui, en somme, ne faisaient que suivre le goût national, ont fait croire à une révolution après laquelle le monde s'écroulerait ou s'élèverait jusqu'aux cieux. La peinture musicale, mais elle existait avant Palestrina. Le leit-motif, mais on le trouve, sous une forme plus modeste, il est vrai, dans les pièces de clavecin du dix-septième siècle. On a élargi, on a rendu plus solides les formes qui auparavant avaient une allure trop timide, trop petite. C'est vrai, surtout par rapport au dix-huitième siècle, mais le « grand », le « spacieux », le « colossal », le « solide », n'étaient pas alors des termes d'esthétique, on ne demandait

langues, des flux et reflux, tout le vaste mouvement d'idées, d'où résulte l'art universel. » — VICTOR HUGO.

« Le goût peut se gâter chez une nation ; ce malheur arrive d'ordinaire après des siècles de perfection. Les artistes craignant d'être imitateurs, cherchent des routes écartées. » — VOLTAIRE.

Digitized by Google

aux œuvres que d'être « nobles », « gracieuses », « douces ». La brièveté était considérée comme une condition de beauté ; on n'était pas assez ennemi du goût pour exiger d'une plume élégante des productions volumineuses ; ce qui n'empêchait pas de goûter des spectacles dont la durée dépassait quatre heures, pourvu que les morceaux isolés ne péchassent pas par une étendue excessive. On ne goûtait pas ces pièces interminables qui, par leur longueur, éveillent le sentiment de l'infini.

« Avec nos grandes peines, faisons de petites chansons » — disait Heine, qui n'a jamais été un vrai romantique.

Les miniatures de Couperin contiennent souvent plus de musique et plus de beauté que certaines symphonies (1).

Quantz ne se lasse pas de recommander la

(1) « Lorsqu'une chose est bien organisée, la grandeur est dans le modèle, non dans la dimension. Si on photographiait la Tour Eiffel et une statuette de Tanagra, et si l'on montrait les deux épreuves à une personne ne connaissant aucun de ces objets, elle déclarerait certainement la statuette plus grande que la Tour. Une poire, une pomme sont, au point de vue du modèle, grandes comme la sphère céleste. La vérité, l'harmonie, la proportion des plans et des volumes sont des notions essentielles qui abolissent les questions de grandeur et de petitesse. Aussi, ce resplendissement de la vérité est tel, que, ne trouvant pas de mot pour le rendre, nous l'avons appelé idéal. » — Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel* (*Les Idées et le Symbolisme de Rodin.*)

Digitized by Google

brièveté dans la composition ; il est préférable, dit-il, que les auditeurs trouvent votre œuvre trop courte, que trop longue. Un *concerto grosso* ne doit jamais dépasser la durée *maximum* d'un quart d'heure : la première partie, cinq minutes ; l'*adagio*, de cinq à six et la dernière partie, de trois à quatre minutes (1).

★

Les anciens ne connaissaient pas l'opéra ; on veut souvent en conclure à un titre de supériorité de notre musique sur l'ancienne.

Il est à remarquer que, de tous temps, des esprits élevés montrèrent peu d'enthousiasme pour la musique avec machines. La Fontaine préfère à ces spectacles *pour commis* « de la Certain le clavecin unique ». Le chevalier Newton a assisté une seule fois à l'Opéra. « Le premier acte me charma ; j'eus la patience d'écouter le second, et au troisième je me retirai (2). »

Saint-Évremond trouve qu'une « sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique : c'est un vilain

(1) QUANTZ, *Versuch*.....

(2) *Les Caractères* de THÉOPHRASTE et de LA BRUYÈRE. Notes de M. COSTE, nouv. édition, t. II, 1759, pp. 38-383.

Digitized by Google

fond sous de beaux dehors, où je pénètre avec beaucoup de désagrément (1) ».

Leibniz considère au moins l'opéra comme un moyen puissant de dominer le vulgaire (*ein kraftiges Instrument zur Regierung des gemeinen Mannes*).

Victor Hugo compare l'opéra « à une Vénus de Médicis en cire coloriée et tournant à la vitrine des coiffeurs, au Panthéon en meilleur des chocolats, aux sculptures de Phidias, auxquelles on adjoindrait de faux cheveux et des chapeaux gibus ».

Tolstoï considère l'opéra comme la plus grossière contrefaçon de l'art, où l'auteur met à profit tout ce qui est considéré comme poétique : belles dormantes, naïades, feux souterrains, gnomes, batailles, glaives, amours, insectes monstres, chants d'oiseaux — et où l'art dramatique empiète sur le musical et *vice versa*. Rubinstein, qui en a écrit cependant beaucoup (beaucoup trop, disent les mauvaises langues), considère l'opéra comme un genre inférieur (2).

Il faut reconnaître que, dans l'opéra, la musique se trouve délayée dans l'action, dans les décors; c'est comme si on mettait à un grand connaisseur en vin, de l'eau dans son champagne.

(1) *Œuvres mêlées* de SAINT-ÉVREMOND, t. III.
(2) ANTOINE RUBINSTEIN, *la Musique et ses Représentants*, 1892.

Digitized by Google

L'opéra est une forme où se sont déployés les plus grands génies, il serait peut-être aussi oiseux de parler de ses défauts et d'y voir une raison de notre supériorité sur les anciens.

★

Gœthe n'admettait que deux genres de musique : grave pour l'église et gaie pour l'art profane. S'il avait montré autant de génie dans la musique que dans les lettres, les musiciens auraient probablement adopté sa formule esthétique.

De même, si Rousseau nous avait légué des chefs-d'œuvre en écriture chiffrée, nous aurions peut-être adopté son système et nous aurions crié à l'évolution comme nous considérons à l'heure actuelle l'écriture moderne en progrès, par rapport à celle d'autrefois.

Les barres de mesure, dont nous sommes tellement fiers, ne représentent cependant pas un raffinement, mais une simplification en vue du nombre de plus en plus grandissant des amateurs. C'est pour leur faciliter la lecture qu'on s'ingénia à découper la plus belle musique en petits carrés et à y enserrer par force le trait le plus capricieux, au grand triomphe de la monotonie du temps fort.

L'absence des barres de mesure a failli être

Digitized by Google

regardée aussi par Brossard — et l'a été effectivement par des auteurs moins instruits, — comme un signe de l'état d'enfance et de barbarie où l'on prétendait que l'art était encore avant le règne de l'opéra. « Comme la mélodie grégorienne, dit Michel Brenet (1), la mélodie palestrinienne, se déroulait en volutes souples, dont les ondulations, dans les voix superposées, pouvaient se succéder, s'unir, se fondre sans abdiquer chacune sa démarche individuelle. Une mesure « cachée » constituait le discret et invisible lien qui réglait l'harmonieuse unité de l'allure. On ne connaîtra toute la finesse, toutes les ruses musicales auxquelles pouvait recourir un Palestrina pour transformer un thème, comme celui de la messe de *l'Homme armé*, que si l'on a au moins superficiellement comparé sa disposition graphique originale avec celle que présente une réimpression moderne. » M. Maurice Emmanuel a consacré une étude très savante à cette maudite barre de mesure qui engendra le temps fort. « Malgré, dit-il, les ravages que la *carrure* a exercés dans l'art, il est constant que les grands maîtres, depuis le seizième siècle, s'ils l'ont souvent subie, du moins ont regimbé contre les *temps forts* qui la jalonnent. Cherchez des temps forts équidistants dans cer-

(1) Michel Brenet, *Palestrina*. Paris, 1906.

Digitized by Google

taines fugues de J.-S. Bach, dans les derniers quatuors de Beethoven, dans les œuvres de Wagner, à partir de *Tristan* : vous n'en trouverez pas plus que dans Josquin, Lassus ou Palestrina... »

« Le rythme, dans l'art moderne, continue M. Emmanuel, a moindre dignité. Voyez la place que lui concèdent, le rang que lui assignent les théoriciens pédagogues dans les traités scolaires ; à la décomposition de la mesure, à la distinction inepte des mesures « simples » et des mesures « composées » se réduit à peu près l'effort de nos professeurs. Pindare, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, tous les poètes compositeurs de l'Hellade, s'ils avaient connu de pareils traités, eussent conçu quelque mépris pour un art aussi enfantin (1). »

J'ai trouvé aussi dans le *Versuch* de Ph.-Emmanuel Bach des chapitres où il fait l'éloge de l'improvisation sans *mesure*, « ce qui offre plus de liberté et de sincérité à l'expression non tyrannisée par la mesure » (I^er^ vol., § 15).

« Les cadences, dit-il dans le paragraphe 30 du I^er^ volume, doivent être exécutées suivant leur contenu avec toute liberté, sans prendre la moindre garde aux barres de mesure. » Notre nouvelle écriture, cette « mise au carreau », d'une

(1) MAURICE EMMANUEL, le « temps fort » dans le rythme. (Extrait du *Dictionnaire du Conservatoire S. I. M.* 1908.)

Digitized by Google

symétrie rigide, ne pourrait se vanter que de quelque qualité pratique, nous ayant réduits à l'indigence au point de vue rythmique.

En revanche, l'élargissement de l'étendue de notre système peut présenter un enrichissement des moyens. Chez Palestrina, l'étendue totale dépassait rarement deux octaves et une quinte. Les anciens, en général, aimaient se mouvoir dans une étendue restreinte, toute musique dépassant les limites moyennes était considérée comme forcée. Il est évident que notre système a aéré l'atmosphère trop touffue de l'étendue limitée, en nous offrant en même temps des combinaisons nouvelles et des effets autrefois inconnus.

« Je ne sais, toutefois, si nous avons tant à nous en féliciter, écrit d'Alembert. Était-ce donc un si grand malheur dans la musique ancienne de n'avoir à fournir que des sons pleins et harmonieux pris dans un beau médium ? Les voix chantaient sans se forcer, les instruments ne miaulaient point sans cesse aux environs du chevalet; les sons faux et sourds qu'on tire du demanche, les glapissements d'une voix qui s'excède, sont-ils faits pour émouvoir le cœur (1) ? »

(1) D'ALEMBERT, *Encyclopédie*, V. Musique.
Il est intéressant de rapprocher de l'opinion de d'Alembert ce que dit Sénèque de la musique de son temps :
« Voyez-vous cette multitude de voix qui composent nos

Digitized by Google

Des essais timides ont été faits cependant déjà au seizième siècle pour l'étendue de la voix.

« Je ne doute que vos seigneuries, écrit Guillaume Costeley, ne trouvent étrange que j'aye excédé en quelques de mes chansons les limites précises et plus ordinaires des Tons observez par règle que je n'ignore : à quoy je responds l'avoir fait pour ne laisser inutile la rare estendue des belles voix, desquelles notre Très Chrestien, très magnanime et très rarement bien né Roy de France a le plaisir de se seruir en sa chambre et elles, le bonheur d'aller jusqu'à luy, ce que j'ay fait toutefoys sans m'esgarer du ton et pour rendre la musique plus aérée. »

Les violonistes italiens dépassaient très souvent l'étendue moyenne et on leur reprochait continuellement de faire « siffler le violon jusqu'auprès du chevalet de ressembler aux somnambules qui

grands chœurs de musique ? Elles se joignent toutes si parfaitement qu'il semble qu'elles ne rendent à l'oreille qu'un seul et unique son. Parmi ces voix, il y a des hautes, il y a des basses, il y a des voix moyennes de tous les degrés. On entend celles des hommes avec celles des femmes, les unes et les autres entremêlées du son des flûtes qui les accompagnent. Chacune de ces voix est, pour ainsi dire, cachée dans la multitude et cependant elles paraissent toutes avec le caractère qui les distingue... Outre ce grand nombre de voix, nos amphithéâtres sont environnés de trompettes et nos orchestres pleins d'une infinité d'instruments de toutes espèces à vent et à cordes. Voilà une multitude qui semble nous menacer d'une horrible discordance. Ne craignez rien, il s'en forme un concert. » — (*Essai sur le Beau.*)

Digitized by Google

grimpent sur les murs, en abusant de l'ignorance et du mauvais goût du public qui applaudit à ces désordres. »

Hændel, Bach et tous les maîtres classiques ne dépassaient pas dans le violon les trois octaves (la note la plus aiguë, *fa*), à de très rares exceptions près, car, dans la sonate qui sert d'ouverture au *Trionfo del Tiempo* de Hændel, le violon monte jusqu'au *la* au-dessus de la quatrième ligne supplémentaire.

Même Haydn, Mozart se meuvent dans le domaine de cette étendue dans leurs œuvres orchestrales.

Digitized by Google

X

LA MUSIQUE ORCHESTRALE

J'ai trouvé, sur les quais un vieux gros livre intitulé *Progrès des Allemands*. L'auteur, un Allemand fort cultivé, après avoir parlé avec enthousiasme des poètes et des musiciens de son pays, en omettant naturellement Bach, termine ainsi :

« Si les Allemands élevaient leurs ambitions jusqu'à croire qu'ils égalent l'Italie, ou même la France dans la perfection des beaux-arts, il faudrait qu'ils eussent plus de présomption et moins de discernement qu'ils n'en ont en effet (1). »

Cette opinion est générale en Allemagne au dix-huitième siècle. Les compositeurs et non les moindres suivent les modèles français et italiens et

(1) Le renom des Allemands n'est pas grand en musique écrit Lecerf de La Viéville.

Digitized by Google

s'appliquent de leur mieux à ne pas mériter le reproche habituel d'être pédants et de manquer de légèreté. Quantz justifie le surnom de *gusto barbaro* que les Italiens ont donné à la musique allemande, mais trouve que le goût est pleinement changé depuis que les compositeurs vont à l'étranger et reviennent influencés par l'art du dehors, ce qui leur a permis de créer un style composite (*Vermischter Geschmack*), qu'il recommande de son mieux ; après avoir tracé un tableau aussi sombre que peu exact du passé de la musique allemande, il parle avec un enthousiasme très modéré de celle de son temps. N'oublions pas que son livre a paru à l'époque de la plus grande floraison de la musique allemande. Bach, mort depuis deux ans à peine ; Hændel, Matthe son et Teleman déjà vieux, ont écrit leurs plus grandes œuvres ; parmi les jeunes, on voit Philippe-Emmanuel, Hasse, Rust, Haydn.

Vers la même époque, Philippe-Emmanuel Bach apostrophe les musiciens qui s'avisent d'abandonner les règles du goût français, qui étaient si chères à ses ancêtres, et Mattheson conseille aux musiciens allemands de suivre plutôt les modèles français que les italiens.

Cinquante ans après, Forkel écrit : « Bach ne négligeait jamais d'étudier avec la plus grande attention les ouvrages de Frescobaldi, Frohberger,

Digitized by Google

Kerl, Pachelbel, Fischer, Strunck, Buxtehude, Reinken, Bruhn, Bochetdem, quelques *vieux organistes français qui, selon le préjugé ayant cours à cette époque, passaient pour être tous des grands maîtres d'harmonie et de fugue* (1). »

Un siècle après, Wagner écrira : « ... L'Italien a l'instinct du chant, le Français l'amour-propre du virtuose, mais à l'Allemand appartient le vrai sentiment de la musique ; l'Allemand, en effet, a seul le droit (peut-être) de revendiquer le titre de musicien, car il est incontestable qu'il aime l'art musical pour l'art lui-même à cause de sa divine essence, et non comme un moyen vulgaire d'irriter les passions, ou comme un instrument de fortune et de considération (2). »

Si Wagner exagérait, on ne pourrait point lui en vouloir.

Beaucoup trop modestes jadis, les Allemands ont le droit de prendre maintenant leur revanche.

« Aussi, continue Wagner, le compositeur allemand à qui il prenait fantaisie de faire un opéra, devait commencer par apprendre la langue et puis se rendre familières la méthode et la facture italiennes, et il n'avait la chance de se faire

(1) *Joh.-Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke für patriotische Verehrer*, 1801.

(2) RICHARD WAGNER, *Œuvres complètes*, trad. Prod'homme, t. I[er] de *la Musique allemande*, pp. 154 et seq.

Digitized by Google

accueillir qu'autant qu'il avait abjuré absolument l'art et le caractère national. »

Et l'Allemagne, à son tour, fait accepter la suprématie de son goût et continue encore de nos jours à enseigner la musique au monde, comme les Italiens le faisaient autrefois et les Flamands avant eux.

Au commencement du siècle passé, un célèbre compositeur français, d'origine allemande, a pris un prénom italien, pour s'apparenter, au moins de loin, avec le pays de la musique, qui commençait précisément à perdre son prestige. Une trentaine d'années après, un autre célèbre compositeur français prend l' « er » allemand à la fin de son nom. Giacomo Meyerbeer en avait deux et ne savait pas les apprécier.

A chaque nation son tour.

L'influence de l'Allemagne le long du dix-neuvième siècle et de nos jours est immense et des plus méritées.

Les génies incomparables qu'elle nous a donnés n'ont pu faire d'elle que le point de mire de l'admiration du monde entier. Le vrai culte qu'elle professe pour ses maîtres, la profusion d'écoles et de toutes sortes de sociétés de concerts n'ont pu qu'y attirer tous les vrais fervents de musique.

« Jamais les Allemands n'auront d'aussi bonnes

Digitized by Google

écoles qu'il en existe depuis longtemps en Italie », dit Quantz (1).

Les musiciens sont d'ordinaire de mauvais prophètes : ils connaissent trop mal leur passé pour bien prédire l'avenir.

★

La musique instrumentale a fait des progrès énormes. C'est indiscutable. On est plus sensible à l'heure actuelle aux nuances du timbre, on connaît la valeur des instruments et on s'en sert avec une facilité jusqu'ici inconnue. Pour ma part, je préfère l'instrumentation de Bach et de Mozart à l'exagération moderne, mais c'est là une question de goût.

La musique d'orchestre s'est développée d'une façon prodigieuse. C'est incontestable. Mais on nous dit — et c'est là une opinion des plus répandues — que la symphonie, et en général la musique instrumentale, est la manifestation la plus sublime de l'art.

Anciennement, on disait la même chose de la musique vocale.

« Aucune musique instrumentale, écrit Byrd, ne peut être comparée à celle de la voix humaine. » Cette idée n'appartient point au grand virginaliste

(1) QUANTZ, *Versuch, etc.*, XVIII, 80.

Digitized by Google

anglais, elle est populaire et date encore du moyen âge. *Musica id est ars cantandi.* On considérait que la belle voix humaine pénètre l'âme plus directement et avec plus de naturel que les sons produits par les orgues, les violes ou les luths.

L'ancienne musique sacrée, dont Wagner reconnaissait la sublimité, la richesse et l'inexprimable beauté, a pour seule source sonore l'ensemble des voix humaines.

On se servait parfois des instruments seulement pour soutenir les voix, ou pour les remplacer quand elles manquaient.

Nous trouvons une musique instrumentale au quinzième et au seizième siècles. Mais c'est là de la musique vocale, exécutée par les instruments.

Ce n'est que vers la fin du dix-septième siècle qu'elle acquiert le droit d'égalité et son véritable caractère.

Nous connaissons le culte des Italiens pour la musique vocale. Quant aux Allemands, la voix a toujours été leur côté faible. Sans remonter jusqu'à Tacite, Wagner le reconnaît bien, quand il écrit : « ... La nature a refusé à l'Allemand cette disposition pour le chant, ou plutôt cette vocalisation pleine de souplesse et de grâce dont l'Italien est doué en naissant. »

Quoi de plus naturel que, le jour où les Allemands purent ne plus plier leur génie aux exi-

Digitized by Google

gences d'un goût étranger, ils aient laissé libre cours à leur caractère national, car le goût pour la musique instrumentale fut toujours très vif en Allemagne.

En parlant de l'air en ritournelle que nous trouvons chez Bach, M. Albert Schweitzer dit :

« Inconsciemment, le maître s'est rendu coupable vis-à-vis du génie de la musique allemande... Bach, en se ralliant à l'art italien, arrêtait l'art allemand sur la route qui l'eût conduit à la musique telle que la réalisera Wagner (1). »

Le principe, dont on est si fier de nos jours et qui consiste à porter l'intérêt avant tout sur l'orchestre et non sur le chant, est opposé aux conceptions esthétiques du temps de Lully ; c'est la voix qui devait être toujours et dans tous les cas le premier instrument des passions.

« Votre héros va mourir d'amour et de douleur, écrit Lecerf de la Vieville, il le dit et ce qu'il chante ne le dit point, n'est point touchant ; je ne m'intéresserai point à sa peine... Mais l'accompagnement ferait fendre les rochers... Plaisante compensation ! Est-ce l'orchestre qui est le héros ? Non, c'est le chanteur. Eh bien ! donc, que le chanteur me touche lui-même, qu'un chant expressif et tendre me peigne ce qu'il souffre ; et

(1) Albert Schweitzer, *J.-S. Bach*. Paris, 1905.

Digitized by Google

qu'il ne remette pas le soin de me toucher pour lui à l'orchestre, qui n'est là que par grâce et par accident (1). »

Doni définit clairement cette idée, lorsqu'il dit que l'orchestre doit être suffisant pour soutenir la voix, sans être assez intéressant pour distraire l'auditeur et empêcher de prêter toute son attention au chanteur.

Cette question fait naître des discussions sur lesquelles viennent se greffer ces querelles interminables des amateurs de la mélodie.

Vers la fin du dix-septième siècle, on trouve l'accompagnement et l'orchestre des Italiens trop bruyants et trop compliqués.

Cinquante ans après, on est en extase devant l'Italie, où, sans le secours d'un orchestre bruyant, une voix, même une voix faible soutenue de quelques accords, porte à l'âme tous les sentiments.

« Quoi ! écrit d'Alembert, ce chaos, cette confusion des parties, cette multitude d'instruments différents qui semblent s'insulter l'un l'autre, ce fracas d'accompagnement qui étouffe la voix sans la soutenir, tout cela fait-il donc de véritables beautés de la musique ? Considérons les Italiens, nos contemporains... Voyez quelle sobriété dans les accords, quel choix dans l'harmonie ! propre-

(1) Romain Rolland, *Notes sur Lully. S. I. M.*, 1907.

Digitized by Google

ment, leurs opéras ne font que des duos et toute l'Europe les admire et les imite (1).»

On reproche alors à Rameau de noyer le beau chant « dans une trop forte charge d'accords et d'ornements », et à Gluck de ne pas exceller dans le chant et de faire bruire les trompes, ronfler les cordes et mugir les voix pour couvrir par le bruit de l'orchestre les défauts de ses modulations tudesques (2).

Un poète du temps prend en pitié les pauvres chanteurs de l'Opéra :

Cent cinquante instruments, nourris de colophane,
Semblent prendre plaisir à forcer leur organe
Et ces faibles chanteurs, vaincus, anéantis,
Succombent au fracas des terribles tuttis (3).

(1) D'ALEMBERT, La Musique (V. *Encyclopédie*).

(2) Dans sa réponse, qui est un chef-d'œuvre d'esprit, Gluck promet de refaire de nouveau tous ses opéras. « Je bannirai, scrupuleusement écrit-il dans sa lettre à de La Harpe, tous les instruments bruyants tels que la cymbale et la trompette ; je veux qu'on n'entende dans mon orchestre que les haut bois, les flûtes, les cors de chasse et les violons, avec des sourdines, bien entendu... Je veux que, dans son désespoir, elle (Armide) vous chante un air si « régulier », si... périodique et, en même temps, si tendre, que la petite maîtresse la plus vaporeuse puisse l'entendre sans le moindre agacement de nerfs. Si quelque mauvais esprit s'avisait de me dire : Monsieur, prenez donc garde qu'Armide furieuse ne doit pas s'exprimer comme Armide enivrée d'amour. — Monsieur, lui répondrais-je, je ne veux point effrayer l'oreille de M. de La Harpe, je ne veux point « contrefaire la nature », je veux « l'embellir » ; au lieu de faire crier Armide, « je veux qu'elle vous enchante ».

(3) BERCHOUX, *la Danse*. Paris, 1808.

Digitized by Google

« Aujourd'hui que les instruments sont la partie la plus importante de la musique, dit Rousseau, les sonates sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie ; le vocal n'en est guère que l'accessoire, et le chant accompagne l'accompagnement. »

On reprochait à Bach de cacher la belle mélodie par des broderies excessives, par des figures entassées, et de pourchasser avec prestesse la « noire nuée » des notes qui se querellent.

John-Friedrich Doles, qui tient cependant à passer pour un élève de Bach, a bien soin d'avertir les lecteurs de ses œuvres qu'il n'oublie pas dans ses travaux de contrepoint « la douce et touchante mélodie dont il prend le modèle chez Graun et chez Hasse ». Dans la dédicace de sa première œuvre, adressée à la femme de Gottschec, Johann-Ludwig Krebs, l'élève favori de Bach, fait profession de simplicité pour être au goût du jour.

Mattheson indique des recettes pour produire des mélodies faciles.

Marpurg, au contraire, proteste contre l'envahissement des chants efféminés et de la mélodie perpétuellement sautillante des compositeurs à la mode et dignes au plus des chanteurs des rues, et propage une renaissance de l'harmonie, un retour vers la fugue et le contrepoint, « mot

Digitized by Google

qui sonne mal à nos oreilles modernes (1) ».

Le caractère de la poésie musicale est le chant, disent les autres ; il se trouve dans toutes les pièces françaises de viole et de clavecin.

L'apanage de la prose musicale est l'harmonie. Les sonates sont la Prose musicale.

Les uns plaisantent l'orchestre de Grétry : « Entre le premier violon et la basse, il passe un carrosse à six chevaux. » Les autres se plaignent de l'orchestration trop touffue, trop riche et trop fatigante des Allemands.

(1) « Primitivement, la fugue était considérée comme une œuvre d'art tellement essentielle que pas un compositeur n'aurait pu devenir organiste s'il n'avait su travailler un sujet donné dans toutes les formes les plus variées du contrepoint et de la fugue. Personne, à cette époque, n'aurait eu l'audace de vouloir passer pour musicien en produisant un fouillis de sons incohérents, tout au plus dignes des chanteuses des rues. Il importe de savoir qu'on rencontre souvent plus de science dans une simple fugue de vingt-quatre mesures que dans un concerto de plusieurs lieues de long. On entend encore des fugues à l'église, mais elles ont disparu depuis longtemps de la musique de chambre. C'est ainsi que toute vérité tend à s'effacer de la musique. On doit croire sans démonstration ultérieure qu'un compositeur ayant fait une étude spéciale de la fugue et du contrepoint (ce mot qui sonne si mal aux oreilles modernes) donnera à tous ses ouvrages une saveur vigoureuse et opposera une digue à cet envahissement de chants efféminés qui dégénèrent en véritable caquetage. On doit désirer que le présent ouvrage, aussi bien que les habiles membres et chefs d'orchestre qu'on rencontre encore en Allemagne, amènent une renaissance de l'harmonie en dépit de cette mélodie perpétuellement sautillante de nos nombreux compositeurs du jour. » MARPURG, *Préface à l'art de la Fugue*, 1752.

Digitized by Google

On raille l'Italie, où le goût du pays sacrifie la vraisemblance au plaisir d'entendre une voix brillante badiner sur une syllabe et dont l'orchestre ressemble, d'après la géniale définition de Wagner, à une « immense guitare ». Et l'on reproche à Wagner d'avoir tué la voix, et au lied moderne d'être noyé dans un torrent d'harmonie et de dissonances, dont la complication pourrait suffire à nourrir une symphonie et où le chanteur se borne à accompagner son accompagnement par quelques cris indistincts.

Le perfectionnement de la musique instrumentale se prête aux abus, comme tout perfectionnement; il faut reconnaître cependant qu'en lui réside le principal, sinon le seul élément du progrès apporté par le siècle. Mais un simple enrichissement des moyens est une preuve insuffisante de supériorité d'un art. La littérature de nos jours n'est pas nécessairement supérieure à celle de l'époque de Racine, malgré la richesse d'expressions nouvelles qui étaient alors inconnues. — Je regrette qu'il n'en soit pas ainsi, car le dictionnaire de ma langue nationale est infiniment plus riche que celui des Français. « Homère n'avait que quatre vents pour ses tempêtes, dit Victor Hugo, Virgile, qui en a douze, Dante, qui en a vingt-quatre, Milton, qui en a trente-deux, ne les font pas plus belles. Et il est probable que les tempêtes d'Orphée

Digitized by Google

valaient celles d'Homère, bien qu'Orphée, lui, n'eût, pour soulever les vagues, que deux vents. »

Les siècles passés ne connaissaient pas notre orchestration, mais ils avaient d'autres qualités que nous n'avons plus maintenant, sans compter que le progrès instrumental s'est accompli aux dépens de la musique vocale.

Digitized by Google

XI

LES TRANSCRIPTEURS

> On peut évaluer le sens historique que possède une époque à la façon dont cette époque fait les traductions et cherche à s'assimiler les temps passés.
>
> Fr. Nietzsche.

J'ai joué un jour (1) du clavecin chez Rodin qui est grand amateur de musique ancienne. Le maître eut l'extrême bonté de me montrer son musée de sculpture antique. Il fallait le voir s'arrêtant avec amour devant chaque œuvre, caressant de sa main voluptueuse chaque morceau de marbre ; il tomba en extase devant un torse de femme mutilé par les siècles. « Regardez,

(1) Pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Carrière.

Digitized by Google

madame, la délicatesse, la souplesse de ces lignes ! ah, quel dommage que des parties y manquent !... »

— Pourquoi, cher maître, n'essayez-vous pas de les reconstituer ? risquai-je par curiosité.

Il me regarda avec étonnement, on sentait que jamais cette pensée ne lui avait passé par la tête ; il fallait un musicien pour trouver une idée pareille.

— Mais, madame... c'est que je ne m'en sens point capable et, le serais-je même, jamais je ne l'oserais.

Et je pensais à toute cette racaille de petits virtuoses et de pions de compositeurs, qui s'acharnent sur nos œuvres sublimes, non pas sur des œuvres incomplètes, mais sur des partitions intactes, pour les tripatouiller, les mutiler, les défigurer. S'ils n'ont pas le génie de Rodin, ils ont plus de courage, ils osent tout. Ils remettent Bach, Mozart, Hændel sur le métier, et après avoir calomnié les plus grands chefs-d'œuvre, ils osent accoler leurs noms obscurs à ceux de nos plus grands maîtres.

Changez une syllabe dans un vers et vous rendrez le poème boiteux. On ne prend point de ces précautions dans la musique.

Et ces remouleurs, à peine dignes de repasser les couteaux, effacent l'effigie du génie aux plus

Digitized by Google

belles merveilles, sous prétexte de les mettre à la portée de nos exigences modernes.

La raison en est souvent peu élevée. Chaque fois qu'un éditeur me propose une réédition d'une pièce de mon programme, il me recommande toujours d'y apporter des changements « pour que l'œuvre devienne notre propriété ». Mais ce qui est plus humiliant encore, c'est quand un malheureux arrangeur nous fait croire et croit lui-même avoir apporté des améliorations, avoir rajeuni une œuvre de Mozart pétillante de jeunesse.

Que diraient les sculpteurs, si quelque maçon s'avisait d'enlever du marbre à la Vénus de Milo pour lui faire une taille de guêpe ou si quelqu'un voulait tordre le nez à Apollon pour lui donner plus de caractère ?

Il est vrai que l'admirable Palais des Papes à Avignon sert depuis un siècle de caserne ; des peintures murales, œuvres de Giotto, sont salies d'inscriptions : « Vive la classe ! » et d'autres... C'est là une exception. Mais tous les chefs-d'œuvre de la musique sont souillés par des inscriptions semblables, couverts de traits vulgaires et arrogants, dictés non pas par la naïveté, mais par la sotte présomption de supériorité sur les anciens.

Dans le répertoire de l'Opéra, les directeurs de théâtres se chargeaient souvent de ces amalgames, en composant une tragédie lyrique des deux

Digitized by Google

Armides : Lully enchâssé dans Gluck (1), en réconciliant ainsi les pires antagonistes.

Dans une petite étude écrite avec une belle passion et une verve insoupçonnable chez un tel érudit, Michel Brenet nous trace un aperçu de ces innombrables pot-pourris, que nous devons à la fantaisie des chefs d'orchestre et parfois des plus grands musiciens (2).

Wagner et Berlioz s'élèvent souvent contre cette mutilation barbare des productions les plus admirables, et probablement la crainte qu'on ne la fasse subir aussi à ses œuvres à lui, a dicté à l'auteur des *Troyens* les recommandations suivantes à la première page de son ouvrage :

« L'auteur croit devoir prévenir les chanteurs et les chefs d'orchestre qu'il n'a rien admis d'inexact

(1) D'Estrée, *la Musique depuis deux siècles.*

(2) Michel Brenet, Le Respect des maîtres (*le Guide musical*, 1901, nos 18-19).

M. Expert cite un cas de transcription peu banal :

« D'autre part, le prince de la Moskowa est loin de respecter les textes qu'il a sous les yeux. Ainsi, sous prétexte de facilité ou bien de convenances, il modifie çà et là les paroles, et c'est pour le plus grand dommage de la forme et du fond où les curieux effets de timbres ont une part prépondérante. La dernière partie est totalement défigurée : le coucou a paru d'une impudeur insolente, on l'a mué en hibou ! Mais n'est-il pas invraisemblable de prêter à l'oiseau de nuit le chant du coucou, si connu et si plaisamment développé ici ? Le joyeux Jeannequin ne revivait pas dans ces incomplètes restitutions ! » *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. Clément Jeannequin.*, 1898.

Digitized by Google

dans sa manière d'écrire. Les premiers sont en conséquence priés de ne rien changer à leurs rôles, de ne pas introduire de hiatus dans les vers, de n'ajouter ni broderies, ni *appogiatures* dans les récitatifs ni ailleurs et de ne pas supprimer celles qui s'y trouvent. Les seconds sont avertis de frapper certains accords d'accompagnement dans les récitatifs toujours sur les temps de la mesure où l'auteur les a placés et non avant ni après. En un mot, cet ouvrage doit être exécuté tel qu'il est. Les accompagnateurs de la partition sont aussi priés de ne pas doubler par des octaves les passages écrits en notes simples et de n'user de la pédale qu'aux endroits où son emploi est indiqué. »

C'est dans le riche répertoire du clavecin que les chevaliers de la transcription prennent des libertés sans bornes, en invoquant les prétendues différences de notre piano avec son prédécesseur. Celui-ci aurait été d'une étendue restreinte, de trois, quatre octaves à peine, ne se prêtant à aucun changement de sonorité, affligé de mille autres défauts, — tout cela ne prouve qu'une chose, c'est que ces gens n'ont jamais manié et peut-être jamais approché un clavecin. Ce sont là des absurdités pour justifier le goût du truquage et le manque absolu de tout sens historique.

Il me faudrait un volume pour énumérer toutes

Digitized by Google

ces chromos prétentieuses, qui aspiraient et, hélas, avec succès, à remplacer les originaux.

Il est vraiment regrettable que même de grands musiciens se soient rendus coupables de ce crime de lèse-génie.

« L'œuvre de clavecin de Bach, dit Bülow, c'est le Vieux Testament ; les sonates de Beethoven — le Nouveau ; à l'un et à l'autre nous devons croire. » Et, tout en le disant, il ajoute des mesures à la *Phantaisie chromatique*, il en élargit d'autres, il change la réponse de la fugue et double les basses, en imprégnant ainsi l'œuvre d'un caractère emphatique et théâtral.

Un vrai croyant ne doit rien modifier ni au Nouveau ni à l'Ancien Testament, surtout quand ces changements sont d'un goût douteux.

Dans sa réédition des Sonates de Scarlatti (1), Bülow reconnaît avoir changé les titres, groupé les morceaux pour en faire des suites, « car le public, dit-il, craint les sonates ». — Ce sont là des détails insignifiants. Mais, ce qui devient plus grave, c'est quand Bülow nous dit avoir transposé la sonate sol min. en fa min. et avoir apporté toute une série de changements « pour enlever la poussière à fond ». Pour nous en prouver l'absolue nécessité

(1) *Achtzehn ausgewhlte Klavierstücke von D. Scarlatti*, kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort von HANS VON BÜLOW, Leipzig.

Digitized by Google

et nous donner une preuve de l'écriture extravagante de Scarlatti, il nous cite l'extrait que voici de l'édition de Czerny :

Il est assez facile à reconnaître que c'est une série *d'acciacature* dont les signes manquent. Dans la suite de sa préface, Bülow parle de cet agrément « excentrique » et affirme qu'il est irréalisable sur notre piano moderne. Or, c'est un des plus usités par les anciens et des plus beaux, on l'exécute avec la même facilité au piano qu'au clavecin. En tout cas, en admettant même une faute de grammaire chez un Scarlatti, on peut la laisser, ou l'enlever, mais à quel titre se livrer à des « nettoyages à fond » ?

Quand nos maîtres pourront-ils enfin se passer de la tutelle des grammairiens ?

Tausig transpose la *Sonate en ré min.* de Scarlatti en mi min., en enlevant ainsi à ce morceau toute sa fraîcheur, tout le croquant, et en

Digitized by Google

le rendant flasque et sentimental. Dans quel but? serait-ce pour pouvoir joindre à cette pièce le *Capriccio* en mi maj.?

La *Toccata pour orgue* de Bach, arrangée pour piano par Tausig et qui a atteint une telle popularité, débute par un ornement mal réalisé en trait brillant et faux, qui prête au morceau, dès le commencement, un caractère bruyant et brutal.

Hummel, dans son édition des *Sept grands concertos de Mozart*, s'escrime sur la création de son maître avec un sans-gêne inouï; principalement le *Krœnungs Konzert* s'en est ressenti, où souvent des mesures se suivent durant lesquelles on oublie que l'œuvre est de Mozart, et en revanche dans le *Finale*, près de cent mesures de l'original sont supprimées.

Et dans quel but Hummel a-t-il pris d'impertinentes licences avec Beethoven dans son arrangement de la septième symphonie (en la), en altérant le rythme des basses, en supprimant plusieurs mesures, Beethoven n'étant pas encore de la musique archaïque?

On a joué l'année dernière à Varsovie la dixième symphonie de Beethoven faite par un illustre inconnu de pièces rapetassées et de morceaux recousus tirés de ses quatuors. L'idée n'est même pas nouvelle, car Auber, cet homme célèbre par son esprit, n'en a pas eu assez pour se refuser l'envie

Digitized by Google

d'écrire avec des fragments de sonates une *Nouvelle Symphonie de Beethoven.*

Un ami emmena Chopin malade à l'Opéra, pour le distraire: on y donnait une pièce de Meyerbeer. Chopin, écœuré, quitta le spectacle après le deuxième acte et son état s'aggrava.

Que dirait-il, lui qui ne souffrait aucune altération à sa pensée, s'il assistait à un opéra où des chanteurs italiens crient à pleins poumons ses préludes les plus délicats? Ou s'il entendait ces pitoyables rapsodies faites de ses pièces par des virtuoses peu scrupuleux?

Certains disent: il faut reconnaître la différence entre la musique et la peinture par exemple, car ceux qui enlaidissent une symphonie commettent une faute de goût, une irrévérence contre les maîtres, une bêtise, en voulant allier l'or, mais l'original qui leur avait servi reste le plus souvent intact.

Cela paraît juste, mais cela ne l'est qu'à moitié.

Croyez-vous qu'un artiste oserait jamais jouer en public le fameux prélude en do maj. de Bach? tout le monde ne l'entendra point, ayant dans les oreilles cette tendre romance d'atelier, cette touffe de rosalies parasites qui le dissimule à jamais.

Qu'un sculpteur, sans altérer aucunement la Vénus de Milo, se contente d'en faire un groupe

Digitized by Google

en plaçant à côté d'elle un joli garoçn à la moustache relevée et qui l'enserrerait dans ses bras.

Les musiciens seraient les premiers à crier au scandale.

J'ai demandé un jour à la Bibliothèque Nationale le *Versuch* de Philippe-Emmanuel Bach. Quel ne fut pas mon étonnement de voir l'auteur dire le plus grand mal du clavecin. Cependant, dans l'édition dont je me sers, Philippe-Emmanuel parle avec enthousiasme de cet instrument, le préférant au piano-forte. C'est qu'il a changé peut-être d'opinion vers la fin de sa vie ? Je lis, je relis et, finalement, j'aperçois une petite note à peine perceptible où M. Schilling, qui a réédité cet ouvrage, nous dit en peu de mots être persuadé que, « si le fils de Bach vivait parmi nous, il changerait certainement ses opinions » : il s'est alors permis d'intercaler certaines idées précieuses de son propre crû, et partout où il était question de *clavecin* il a mis *piano* et a remplacé le mot *clavicorde* par *pianino*.

Peu de gens ont à leur disposition l'édition originale, et le misérable Schilling est malheureusement assez répandu.

Digitized by Google

XII

LE STYLE

Tout le monde sait qu'il n'y a qu'un « seul style dans la musique ».

A partir de Beethoven, la musique porte le nom de *moderne*, de grande *musique à sentiment* ; avant Beethoven, en remontant jusqu'à l'antiquité grecque — le nom uniforme de *musique ancienne*, et son exécution nécessite ce qu'on appelle du style.

— Combien y a-t-il de styles ?

— Il n'y a qu'un seul style dans la musique.

Les musicographes, les savants nous parlent parfois de plusieurs styles différents, mais ce sont des pédants qui ne comprennent rien au vrai art.

Quand on nous dit que telle œuvre fut exécutée

Digitized by Google

avec style, quand nous lisons dans les journaux que tel artiste *a du style* — c'est toujours du même qu'il s'agit.

Vous trouverez des livres qui vous expliquent les styles de la sculpture ou de la peinture, vous aurez de la peine à trouver un seul article qui vous renseignera sur celui de la musique. Cela serait d'ailleurs superflu, car tout le monde sait et sent en quoi il consiste.

C'est une sorte de placidité indifférente, guindée et blafarde. — Le style, c'est le contraire du sentiment, c'est là ce qu'on nous apprend et on nous en donne des raisons : les anciens ne parvenaient jamais à exprimer les sentiments de l'âme humaine, qu'ils ignoraient d'ailleurs complètement, il leur manquait le souffle qui seul communique la vie à l'œuvre d'art; si nous voulons les interpréter dans leurs traditions, il faut nous rabaisser jusqu'à leur insensibilité.

Voilà ce qu'en dit un des plus grands pianistes, M. Eugène d'Albert, dans sa préface au *Clavecin bien tempéré* :

« ... Que de choses dans son art (celui de Bach) ne sauraient nous convenir ! Je sais bien qu'il y a des gens qui subissent pendant des heures entières ses cantates, sans témoigner d'ennui apparent. Ces gens-là sont des hypocrites ou des pédants. *Bach ignorait la graduation des passions, de*

Digitized by Google

douleur, de l'amour et ne soupçonnait pas la ossibilité de les rendre en musique. »

Vous savez bien que Bach a eu deux femmes, uxquelles il était très attaché, vingt-deux enfants u'il aimait de tout son cœur, mais il « ignorait e que c'est que l'amour », comme d'ailleurs tous es musiciens qui ont vécu avant nous. M. d'Albert oppose catégoriquement à l'idée de le « rajeunir », demande au contraire qu'on l'exécute tel quel ans son vrai caractère qui est celui de ses antates, c'est-à-dire de manière à ce qu'il soit mpossible de l'entendre « sans témoigner d'ennui pparent ».

M. d'Albert n'a certainement pas la préten- on d'avoir créé cette formule; il sait bien que epuis des années, la musique ancienne est inter- rétée *avec du style*, ou, comme on dit aussi, *dans manière classique*.

J'étais encore enfant quand mon maître me isait : « Pas de sentiment, mademoiselle, plus de tyle ! » Je l'écoutais bien et j'ai eu ensuite toutes es peines du monde à le désapprendre.

On remplace souvent le mot *style* par *sévérité* u *sobriété*. La solennité radieuse de la première artie du *Concerto italien*, l'enjouement débordant u *Presto*, l'extase exubérante du *Prélude et fugue u clavecin bien tempéré* en *do* ♯ *min.* et de la partie hromatique de la *Toccata* en *fa*♯*min.* de Bach ;

Digitized by Google

l'éclat lumineux aux couleurs de vieux vitraux de la *Chaconne* en *fa♯maj.* de Hændel ; l'extase contenue de certaines pièces de Pachelbel (*Magnificat primitoni*), les *Tendrement*, *Affectueusement*, *Galamment*, les *Voluptueusement sans langueur*, les *Fièrement et noblement sans lenteur* de François Couperin — tout cela doit être exécuté avec la même sévérité, sobriété et rigidité, dans ce prétendu style unifié.

★

Quelqu'un a dit que Bach, même dans ses moindres thèmes, est immense, puissant et colossal et que l'exécution de ses œuvres sans distinction en doit être pénétrée.

Le public aime ces poteaux qui lui indiquent « tout droit ! sans détour ! »

Cependant Bach a bien écrit des menuets, des danses et certains préludes et fugues (comme par exemple ceux en *ut♯maj.* n° 3, en *fa♯maj.* n° 13 en *sol maj.* n° 15 du premier volume) d'un caractère léger et enjoué ; il les a intitulés lui-même *Clavieruebungen bestehend aus Prœludien, Allemanden, Couranten, Saranbanden, Gigues, Menuetten und anderen Galanterien. Denen Liebhabern zur Gemuthsergoetzung verfertigt*, etc.

Ce qui veut dire :

« Divertissement pour le clavier, composé de

Digitized by Google

ludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gigues, Menuets et d'autres *pièces galantes*. Dédié aux amateurs pour l'agrément de leur esprit. »

Nous savons d'autre part que le *style galant* devenait à la mode de son temps ; il consistait en une plus grande liberté d'allure contrastant avec le style du contrepoint rigide. Philippe-Emmanuel et Quantz en parlent avec enthousiasme, le considérant comme une marque de supériorité sur les anciens — ce qu'il ne faut pas prendre à la lettre, car Poglietti (1), Frohberger (2), Fischer (3), Gottlieb Muffat (4), Kerl (5), Richter, Purcell (6) et tous les virginalistes, Chambonnières, Louis Couperin, d'Anglebert, tous les Français et tous les Italiens ont écrit des pièces galantes avant eux, sans parler du style *expressément négligé* de Kuhnau et

(1) A. Poglietti, G. T. Richter, G. Reutter (revues par D. Hugo Botstiber, *Denkmaeler der Tonk. in Œsterreich*).

(2) Johann Jakob Frohberger, vol. I, II (herausgegeben von Guido Adler), Artaria, Wien, Breithopf et Haertel. Leipzig.

(3) Johann Kaspar Ferdinand Fischer, *Sämmtliche Werke für Klavier, Orgel.* Herausgegeben von Ernst von Werra, Breitkopf et Haertel.

(4) *Denkmaeler der Tonkunst in Œsterreich* Gotlieb Muffat *Componimenti Musicali Peril Cembalo* (revues par Guido Adler). Artaria, Wien.

(5) *Three pieces composed for the Harpsichord* by Gr. Frescobaldi, J. J. Frohberger, J. C Kerl, edited by J. S. Shedlock. London, Novello.

(6) Henry Purcell, *Harpsichord Music*, edited by William Barclay Squire. London and New York. Novello, Ever and C°.

Digitized by Google

de celui de Frescobaldi, que j'ai déjà mentionné plus haut.

Bach a pu écrire ses *galanteries* aussi bien pour acquiescer au goût du jour que pour continuer un genre si magnifiquement représenté par ses devanciers. Aucun éditeur, aucun mécène, aucune influence extérieure ne l'a contraint à aborder un genre qui lui aurait été étranger à un tel point. Pourquoi alors exécuter une gigue de Bach comme une prière ? Et les airs de ses cantates d'une tendresse infinie, ou d'une volupté extatique, et la *Sinfonia* dans *l'oratorio de Noël*, « ce rêve lointain dans une claire nuit d'hiver, » quelle parenté nous offrent-ils avec ce style « immense et colossal » ?

On trouverait des pièces d'orgue, des fragments de cantates qui supporteraient ces épithètes, mais il n'est pas facile d'enfermer tout Bach, avec sa variété de caractères et de genres, dans une cellule, serait-elle même située sur des cimes inaccessibles.

Une autre conception, beaucoup plus répandue encore, est celle-ci : le style de Bach est *toujours* le style de l'orgue.

De tous les anciens, Bach est le seul favorisé de nos jours. Nous en connaissons sur sa vie et ses œuvres presque autant que sur celles de Beethoven. Mais nous avons beau chercher, nous ne

Digitized by Google

trouverons aucun détail qui puisse nous dire pourquoi l'orgue serait le seul style de Bach. Nous savons qu'il excellait aussi bien comme organiste que comme claveciniste ; il avait les deux instruments à sa disposition : on a voulu nous faire croire qu'il méconnaissait presque le clavecin, lui préférant le clavicorde. Le clavicorde n'est pas l'orgue ; d'ailleurs cette assertion n'est basée sur rien, car nous trouvons dans l'inventaire fait après sa mort cinq clavecins et une épinette, sans compter les trois clavecins à pédales dont il fit cadeau de son vivant à Jean-Chrétien. La valeur de ses instruments dépassait le tiers de la somme totale de l'héritage. Nous voyons donc le rôle qu'a joué le *cembalo* dans la vie de Bach. D'autre part, nous savons qu'il s'en servait même à la Thomas Kirche pour accompagner les récitatifs dans les Cantates. Nous avons devant nous des éditions de l'époque, où le maître *a fait* inscrire *lui-même* sur le titre « fuer Clavicymbal » ou « fuer Clavessin ».

D'autre part, il ne nous est pas difficile de nous persuader que Bach a composé deux fois plus d'œuvres *solo* pour le clavecin que pour l'orgue de son propre gré et pour son propre plaisir, sans y être contraint ni encouragé par quoi que ce soit.

Comment s'expliquer qu'ayant les deux instru-

Digitized by Google

ments à sa disposition, il aurait écrit pour l'un des pièces appropriées au goût de l'autre ? Comment admettre que le plus grand claveciniste, qui tenait sa gloire plus de son jeu que de son œuvre, ait méconnu les ressources et le caractère de son instrument de prédilection ? Il suffit d'étudier ses pièces de clavecin pour nous convaincre du contraire.

Les raisons de ce prétendu style ne sont cependant pas bien difficiles à deviner.

Parmi les incrédules de nos jours, l'orgue paraît un instrument supérieur au piano. Or, les croyants du dix-huitième siècle, même les organistes, n'ont pas fait grand cas de cette distinction. On considérait l'orgue comme un « concert d'instruments à vents » et le clavecin comme un « concert d'instruments à cordes », tous les deux admirables à titre égal, chacun dans son genre, et la grande ambition était de pouvoir exceller dans les deux, ce qui a bien été le cas pour Bach, comme pour ses fils, comme pour Couperin, Frescobaldi et autres. « L'orgue, dit Philippe-Emmanuel Bach, est indispensable à l'église, il répand la splendeur et soutient l'ordre. Mais aussitôt que nous entendons à l'église des récitatifs et des airs, principalement quand les parties du milieu n'ont qu'un simple accompagnement, afin de laisser à la voix chantante toute la liberté des variations, on doit

Digitized by Google

alors avoir recours au clavecin. On s'aperçoit malheureusement par trop souvent, combien dans ces cas l'exécution sans l'accompagnement du clavecin est nue. Cet instrument est en plus indispensable au théâtre et au concert. (1) »

Il est même rarement question de la supériorité de la musique religieuse sur la profane. Ce préjugé n'existait pas encore; on en avait d'autres.

« Le clavecin et l'orgue ont certes bien des points communs, dit Forkel, mais le style des deux instruments et la manière de les toucher diffèrent autant que leurs destinations respectives. Ce qui produit au clavecin un excellent effet n'exprime rien à l'orgue et *vice versa*. Le meilleur virtuose sur le clavecin sera toujours un mauvais organiste, s'il n'est d'abord familiarisé avec les différences des deux instruments et s'il n'a point toujours en vue la destination et l'objet divers qu'ils ont à remplir. Jusqu'à présent, je n'ai guère trouvé que deux exceptions à cette règle. La première est J.-S. Bach lui-même, la seconde est Wilhelm-Friedmann Bach, son fils aîné. Ils furent tous deux d'élégants virtuoses sur le clavecin, mais, une fois assis à l'orgue, il était impossible d'apercevoir chez aucun d'eux la moindre trace du claveciniste. La mélodie, l'harmonie, le mouvement, etc., tout

(1) PHIL.-EMM. BACH, *Versuch ueber die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1762, II, v. p. 1-2.

Digitized by Google

était dissemblable, ce qui veut dire qu'ils savaient approprier leurs moyens à la nature de l'instrument et à sa destination. Quand j'avais le plaisir d'entendre Wilhelm-Friedmann sur le clavecin, tout était délicat, élégant, agréable ; quand je l'entendais à l'orgue, j'étais vraiment saisi d'un respect religieux. Dans le premier cas, tout était charmant; dans le second, tout était grand et solennel. »

Le clavecin permet des finesses de demi-teinte, des arpègements légers et fluides, qui s'évanouissent comme des rêves, des bruissements mystérieux, qui ne conviennent nullement à l'orgue sur lequel ils seraient d'ailleurs irréalisables.

Le plus grand outrage pour un compositeur ou pour un exécutant était de l'accuser d'écrire des pièces de clavecin, conçues dans le caractère de l'orgue ou des pièces d'orgue dans le style du clavecin. Quantz maltraite les organistes de la province allemande, qui seraient « à peine bons pour jouer de la cornemuse dans une auberge », et, pour prouver le *summum* de leur ignorance, il affirme qu'ils ignorent la différence entre l'orgue et le clavecin. « *Unter Orgel und Clavicimbal machen sie keinen Unterschied* (1). »

(1) Quantz, *Versuch*, XVIII.

Digitized by Google

Il faut reconnaître que c'est le grand respect et la vénération pour le Cantor de Leipzig qui ont suggéré ce *style d'orgue*.

Mais Bach en aurait été certainement fort mécontent. — Comment, nous dirait-il, j'ai consacré une grande partie de ma vie à écrire des pièces *galantes*, j'ai pieusement recopié des œuvres de clavecinistes, je me suis approprié l'élégance et la netteté du style français, plusieurs ornements de Couperin, et vous osez dire que mes sarabandes sont des *pater-noster*, que le brillant *Concerto in gusto italiano* est un choral pour orgue ; et les *Variations de Goldberg* et toutes les *Suites* et toutes les *Partitas* ? Aurais-je ignoré le caractère des deux instruments, comme un méchant organiste de village ?

— Maître vénéré, lui répondrions-nous, permettez-nous de continuer de croire que toutes vos œuvres sublimes ont été conçues en vue de nos instruments, de nos conceptions, de nos goûts ; nous savons que certains de vos contemporains, comme Scheibe, vous reprochaient parfois de manquer d'agrément. Mais les Parisiens et les Berlinois de nos jours sont au contraire trop graves pour tolérer dans la musique des menuets, des gigues, des airs à ritournelles et toute pièce légère, tendre ou sautillante. Zelter se plaignait déjà de ces « amabilités », de ces couches de légère dorure

Digitized by Google

qu'il trouvait jusque dans vos cantates, et les enlevait sans aucune gêne (1).

Nous ne le ferions plus à l'heure actuelle, nous commençons à avoir plus de respect pour la lettre, et, avec le temps, nous en aurons aussi pour l'esprit.

★

Non seulement par rapport à Bach, mais même quand il s'agit des œuvres de piano des romantiques, nous rencontrons ce lieu commun consacré : « On doit tenir pour les plus grands artistes du monde ceux qui savent transporter sur le piano la grandeur et la sévérité du style de l'orgue. »

Pourquoi ? Beethoven aurait été navré s'il s'était vu condamner aux orgues forcées à perpétuité. En quittant Bonn, il abandonna l'orgue en déclarant que « ses nerfs ne pouvaient plus supporter la puissance de cet instrument gigantesque ».

(1) Zelter se disait cependant rempli de piété pour les maîtres anciens et réprimandait les jeunes. « Cette génération ingrate regarde avec une fierté vaine les héros qui lui ont donné pour rien les précieux moyens artistiques pour qu'elle n'ait qu'à les saisir, alors qu'eux ont été obligés de prendre d'assaut l'Olympe pour y conquérir une étincelle d'esprit. En comparaison de ces vieux maîtres, ils paraissent comme de jeunes et riches débauchés qui dilapident en rôtis et en gâteaux l'héritage de leurs vénérables pères et font flèche de tout bois. » *Lettres à Gœthe.*

Digitized by Google

★

« On ne s'imagine d'ordinaire Platon et Aristote, dit Pascal, qu'avec de grandes robes et comme des personnes toujours graves et sérieuses. C'étaient d'honnêtes gens qui riaient comme les autres avec leurs amis : et quand ils ont fait leurs lois et leurs traités de politique, ç'a été en se jouant et pour se divertir. »

Personne de nous n'oserait, certes, dire que Bach ait créé ses grandes œuvres pour se divertir, même si nous le pensions. Mais permettez-nous de croire qu'au moins ses pièces profanes ont été écrites pour le « délassement de l'esprit », puisque ce sont ses propres paroles.

— Mais l'œuvre profane ne compte pas chez Bach... Pardon. Sur les quarante-cinq volumes de la *Bach Gesellschaft*, il n'y en a que trente dédiés aux œuvres religieuses. C'est donc un tiers de sa vie que le maître des maîtres a consacré à des suites de danses, à des cantates profanes et burlesques et à d'autres divertissements pour « l'agrément de l'esprit des connaisseurs et des amateurs », ce qui n'enlevait rien à sa piété.

Divertissement, danse, agrément, délassement, autant de mots, autant de crimes contre l'esthétique courante.

Digitized by Google

Je suis loin de soutenir que toute œuvre profane de Bach est uniquement tendre, sereine, et faite exclusivement de passepieds et de gavottes, — la *toccata en fa dièze min.* est d'une douleur pénétrante, la *toccata en ré maj.*, large et d'une magnificence solennelle, la *toccata en do min.*, d'une passion tempétueuse, et les *prélude*, *fugue* et *allégro* pour le clavecin-luth, d'une douceur extatique, et il y a encore tant d'autres merveilles de profondeur.

J'ai tenu seulement à protester contre l'uniformité à laquelle certains voudraient condamner Bach.

Si les critiques de Leipzig de son temps lui reprochent la violence et le considèrent comme une sorte de pédant à la mine sévère qui fait étalage de science importune, s'emporte facilement comme un homme de peu et prend volontiers le ton prétentieux ou larmoyant d'un prédicateur de village (1), ce n'est pas une raison pour continuer ces exagérations, en cherchant dans toutes les œuvres de Bach, sans distinction, l'ascétisme, l'amertume et la sévérité. Ce sont certes les qualités les plus caractéristiques du style de Bach dans ses grandes œuvres, mais elles n'en excluent nullement d'autres et, non seulement dans ses pièces pro-

(1) A. Pirro, *l'Esthétique de J.-S. Bach.*

Digitized by Google

fanes, mais même dans les cantates, nous découvrons une richesse d'airs d'une tendresse et d'une pénétration intimes, des rêveries légères, des pastorales et des chœurs qui chantent éperdument le bonheur de la vie et d'où s'épanouit la verdeur des joies de fête, pour ne citer que *l'Oratorio de Noël*.

D'ailleurs, Gerber, dans son *Lexicon der Tonkunst* (1790), nous affirme que Bach, à côté de sa musique profonde et grave, ne dédaignait point les pensées légères et plaisantes qu'il faisait bien ressortir dans son jeu.

Il est vrai que les critiques de Leipzig avaient recours à ces exagérations pour diminuer l'autorité du grand forgeron des cantates ; des exagérations semblables sont dictées aujourd'hui par la plus grande vénération pour le maître des maîtres. Notre éducation, tout imprégnée des idées du romantisme, nous rend difficile toute excursion au delà de Beethoven ou de Wagner.

Bülow nous présente Scarlatti (1) comme le « progone » dont l'humour a fait naître le scherzo beethovénien. Des biographes de Philippe-Emmanuel, de Rust et de tant d'autres ne manquent jamais de découvrir quelque vague parenté entre ces grands compositeurs et l'auteur de la *Neuvième Symphonie*.

(1) Préface aux pièces de Scarlatti.

Digitized by Google

Nous sommes en général trop occupés à découvrir des points menant de Bach à Wagner, de Palestrina à Beethoven, en fermant les yeux sur tout ce qui les sépare. Et c'est précisément cela qui forme leur caractère particulier, leur beauté individuelle, en un mot *leur style*.

Guillaume Costeley inscrit dans sa préface :

Va donc mon labeur, suy tous ceux qui t'aymeront;
Va, va ne t'esbahy de ceux-là qui diront :
Ce Costeley n'a pas d'un tel le contrepoint,
Il n'a pas de cestuy la pareille harmonie.
J'ay quelque chose aussi que tous les deux n'ont pas.

Quand nous connaîtrons ce « quelque chose » qui lui est propre et que les autres ne possèdent pas, nous connaîtrons son caractère particulier, son style.

« Les seules œuvres durables, dit Gœthe, sont des œuvres de circonstance ». Celles de Bach, de Hændel, de Beethoven et de Wagner, comme celles d'Homère, de Shakespeare ou de Raphaël, sont des œuvres de circonstance.

Et il nous faut connaître l'esprit, le sentiment, le goût et l'atmosphère de l'époque pour les comprendre et pour en donner un reflet plus ou moins exact. Quand, au lieu de cela, nous procédons en vue d'un principe unique de sévérité ou

Digitized by Google

de sobriété, nous arrivons à ces exécutions uniformes, où les artistes ruminent leurs morceaux du même air invariablement grave et impassible.

« On instruit toujours mal un lecteur lorsqu'on le fait bâiller », a dit un grand admirateur de Bach, qui s'appelait Frédéric le Grand.

Dans la musique romantique, nous distinguon bien Beethoven de Wagner; un Cortot ou un Busoni ne jouera pas de la même manière Schumann, Liszt, Chopin ou César Franck.

Dans la musique ancienne, qui embrasse plusieurs siècles, on a adopté, comme l'a si bien dit Écorcheville (1), « cette tyrannie morose de l'uniformité » pour tous les compositeurs, pour tous les pays. Cependant on distinguait bien que chaque peuple avait son tour d'esprit propre qui forme le génie dominant de sa nation : « Grave et majestueux en Espagne, libre et cavalier en France, véhément et impétueux en Angleterre, délicat et fin en Italie, solide et ferme en Allemagne. »

Cette définition date du dix-septième siècle.

Plus tard, par rapport à l'Italie, l'opinion française change, et même les admirateurs des Italiens parlent rarement de la *finesse ou de la délicatesse* de leur musique; ils y trouvent d'autres qualités, comme les antagonistes d'autres défauts.

(1) Jules Écorcheville, *la Schola Cantorum et le Style de Bach.* S. I. M.

Digitized by Google

Ces opinions-là sont trop connues pour que je les cite ici, la guerre des bouffons ayant été depuis longtemps entourée d'un intérêt particulier.

Quantz consacre dans son *Essai* plusieurs pages à la question des styles. Après avoir insisté longuement sur le mauvais goût et sur la virtuosité souvent déplacée des instrumentistes italiens, le flûtiste de Frédéric le Grand trouve en général la musique italienne des vingt-cinq dernières années en décadence : trop de liberté dans les modulations, les mélodies rarement aussi touchantes que dans la musique antérieure, les voix ont souvent peu de commun avec la voix principale ; l'accompagnement est pauvre, soi-disant pour ne pas cacher le chant, et l'écriture, en général, peu soignée. Abstraction faite de ces défauts, il leur reconnaît une richesse incomparable d'idées, une habileté prodigieuse d'exécution et un sens musical inné.

« Autant l'Italien change facilement de genre, de goût et de forme, dit-il, autant le Français est trop conservateur. Peu occupés à varier richement leurs *adagios* ou à réaliser les ornements, les instrumentistes français excellent par la netteté et la précision, ils ont au moins le mérite de ne jamais altérer l'idée de l'auteur, et sont préférables, dans l'orchestre, aux Italiens. On peut

Digitized by Google

conseiller à tous les musiciens et principalement aux clavecinistes de se familiariser avec l'exécution française ; ils s'habitueront ainsi à jouer nettement les notes et les ornements et pourront ensuite joindre à l'éclat français le charme italien.

« L'art du chant en France n'offre pas un champ vaste pour les virtuoses. Ses airs ressemblent plus au parler qu'au chant, continue-t-il. Les compositions françaises sont fort consciencieuses. La musique d'église est plus sérieuse, mais aussi plus sèche qu'en Italie. Leur mélodie est plus sincère, mais offre moins de richesse. Ils préfèrent la marche naturelle à la chromatique. Ils s'intéressent davantage aux sens des paroles qu'à la beauté du chant. Contrairement aux Italiens qui soignent la voix principale en négligeant les autres, ils mettent plus d'éclat dans la basse que dans la voix principale. Leurs récitatifs sont trop chantants et leurs airs ne le sont pas assez. La partie la plus caractéristique de l'opéra français, ce sont les chœurs et les danses. Quand on observe bien l'ensemble d'un opéra français, on a l'impression que les récitatifs et les airs n'y figurent que pour rehausser les chœurs et les ballets. Il est indiscutable que la musique française se prête mieux que toute autre à la perfection de la danse. Les Italiens sont dans leurs œuvres exubérants, superbes, vifs, expressifs, profonds, élevés dans leurs conceptions, un

Digitized by Google

peu bizarres, libres, hardis, insolents, débordants, négligés, mais en même temps chantants, charmeurs, tendres, émouvants et riches en invention.

« Ils composent plus pour les connaisseurs que pour les amateurs.

« Les Français, malgré qu'ils soient vifs, expressifs, naturels, aimables, compréhensibles pour le public et ayant plus de sentiment de mesure, ne sont ni profonds, ni hardis, mais très limités, esclaves (« sklavisch »), se ressemblant souvent, d'une conception peu élevée, aux inventions sèches, réchauffant sans cesse les idées de leurs prédécesseurs. Ils composent plutôt pour les amateurs que pour les connaisseurs...

« L'interprétation des artistes italiens est débordante, artificielle, embrouillée, souvent insolente et bizarre, difficile, elle permet un grand emploi de « manières » et exige une bonne connaissance de l'harmonie, elle éveille chez des profanes plus d'étonnement que d'agrément.

« L'interprétation des Français est stricte et modeste, nette, claire et précise, facile à s'approprier, ni profonde, ni embrouillée, facile à être comprise et commode pour les amateurs; elle n'exige pas de grandes connaissances d'harmonie parce que les ornements sont le plus souvent indiqués par le compositeur.

Digitized by Google

« ... Quant aux Allemands ... »

Ici, le grand flûtiste fait une excursion dans le passé, dont il nous parle avec un dédain semblable à celui des musiciens de 1860 pour la musique de l'époque de Quantz. Il nous dit même une phrase, qu'on croirait tirée de la préface de M. d'Albert au *Clavecin bien tempéré:*

« Les musiciens allemands du passé ignoraient la possibilité d'éveiller et d'apaiser les passions » (*Die Leidenschaften zu erregen und zu stillen, war ihnen etwas unbekanntes*).

La vraie grande musique ne commencerait en Allemagne, comme il est facile de le prévoir, que de son temps, principalement avec Keiser et avec le nouveau style aristocratique surnommé *galant* (1). Johann-Sébastien Bach est mentionné par Quantz, mais seulement comme excellent interprète.

Les Allemands, d'après lui, n'ont point de caractère national bien marqué dans leur art, mais ils excellent par la faculté de s'approprier les qualités des autres nations, et, « en scellant l'en-

(1) Le contrepoint est d'une grande utilité non seulement pour faire des fugues et d'autres morceaux d'art (*Künstlerische Stücke*), mais encore dans beaucoup d'imitations galantes et renversement des voix. Mais les anciens se sont trop plongés dans ces « artifices musicaux » (*musikalische Künsteleyen*), y sont allés trop loin et ont oublié le plus nécessaire dans la musique, c'est-à-dire, le Touchant et le Gracieux. — QUANTZ, *Versuch.*

Digitized by Google

tente cordiale des goûts différents, ils ont créé le *style mélangé* (*vermischter Geschmack*), qu'on peut, sans dépasser les bornes de la modestie, appeler style allemand (1) ».

Sans prendre à la lettre les idées de Quantz, il faut reconnaître que certaines d'entre elles sont justes, d'autres comme celles qui concernent la différence entre la réalisation de la basse chiffrée et de l'ornementation, peuvent être fort utiles. En tout cas, il en résulte en premier lieu que les musiciens, à l'époque de J.-S. Bach, distinguaient les goûts différents de chaque nation, en vue d'une interprétation variée et nuancée.

Et avant Bach, nous trouvons cette distinction des caractères nationaux dans la *Musurgia* d'Athanasias Kircher (1650) (2).

Dans chaque époque, dans chaque pays, chaque

(1) QUANTZ, *Versuch*, XVIII, § 55-589.

Il est intéressant de constater que l'idée de Quantz se rapproche de ce que Wagner dira plus tard :

« C'est en quelque sorte un trait caractéristique de l'art allemand que d'aller puiser aux sources étrangères pour enrichir sa patrie de ce qui lui manque, en perfectionnant l'objet de ses emprunts. »

(2) « J'affirme que les musiciens retireront profit de semblables études, faute desquelles ils ne produiront rien d'excellent. Ils apprendront des Français le style *hyperchromaticum et exoticis triplis tumidum*, des Anglais le style de symphonie où fleurit une merveilleuse variété d'instruments, des Allemands le style harmonieux à beaucoup de voix et l'assemblage ingénieux des parties. » Cité par ANDRÉ PIRRO dans *l'Esthétique de Jean-Séb. Bach*. Paris, 1907.

Digitized by Google

compositeur avait un style plus ou moins différent.

Nous avons des tendances à les considérer tous comme des fils de la même mère. Nous dégageons et distinguons difficilement les styles différents, parce que nous sommes aveuglés par le « beau éternel », qui n'est autre chose que le « beau du jour ».

Nous sommes, en musique, très en arrière par rapport aux autres arts. Tout en reconnaissant que Memling est plus pieux, plus sérieux, les peintres savent admirer Watteau et Fragonard.

Les musiciens ne font que commencer à connaître la jouissance du sens historique.

Digitized by Google

XIII

LA TRADITIOI

On s'est occupé beaucoup de cette question ces temps derniers. On ne peut mettre plus de verve dans une petite étude d'érudition que M. Kretzchmar en a répandu dans sa brochure *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik* (1).

L'étude de M. Kufferath contient aussi des remarques fort intéressantes (2).

M. Jaques-Dalcroze (3) et M. Jean Huré (4) n'ont pas tort de railler la *trrraaadition*, car ce qui porte

(1) HERMANN KRETZCHMAR, *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik*. Leipzig.

(2) M. KUFFERATH, Interprétation et Tradition, *le Guidemusical*, 1901.

(3) JAQUES-DALCROZE, *la Trrradition*, S. I. M., 1908.

(4) JEAN HURÉ, les Dogmes musicaux, une série d'articles remarquables parus dans le *Monde musical* dans le courant de 1906-1907-1908.

Digitized by Google

ce nom n'est souvent qu'un assemblage d'erreurs ou de caprices légué par quelque interprète célèbre et consacré par le temps, auxquels des pions attachent vraiment une importance exagérée.

Il y a eu de tous temps et il y aura de tous temps de ces pédants auxquels l'exécution du moindre trait, d'après leurs règles, est plus chère que toutes les beautés de l'art. Ce sont d'ailleurs rarement de vrais érudits, mais des demi-savants, cette espèce que Gluck avait tellement en horreur et dont un proverbe indien dit :

« On s'entend facilement avec l'ignorant et plus acilement encore avec le savant; mais Brahma lui-même ne pourrait s'accorder avec l'homme dont un brin de savoir a gonflé le sot orgueil. »

M. Jaques-Dalcroze a certainement raison quand il raille cette uniformité dans l'interprétation de Bach au nom d'une prétendue tradition, mais, emporté par le sujet, il va jusqu'à prétendre que le vrai artiste n'a besoin, ni guère souci des indications tirées de l'histoire, puisque le « génie de l'interprétation est un oubli de soi-même ». M. Jaques-Dalcroze est un admirable musicien, mais il serait incapable d'exécuter une grande partie des pièces des virginalistes ou des clavecinistes et le moindre morceau de luth, sans avoir recours aux écrits anciens ou aux historiens modernes.

Digitized by Google

L'oubli de soi-même ne lui révélerait ni l'exécution des ornements, ni le tempo, ni la tabulature, et il resterait devant des merveilles comme un grand récitateur, auquel on demanderait de lire un poème écrit dans une langue étrangère.

Réunissez cent musiciens et donnez-leur à exécuter une pièce de Rameau ou de Mozart dans le mouvement de l'*Andante* : s'ils n'ont pas fait de recherches, ils le joueront *lentement*, et, si la pièce suivante porte le mouvement *piu andante*, ils le joueront *plus lentement* encore. Et cela sera faux.

Et pourquoi seront-ils tous d'accord pour jouer dans un mouvement faux? Est-ce par l'effet d'une inspiration soudaine? Non. C'est qu'ils suivent, eux aussi, la tradition comme nous autres, qui avons recours aux musicographes et aux vieux livres théoriques, seulement ils suivent la *trraadition* ! la seule, l'unique pour toutes les musiques, pour toutes les époques, celle que les professeurs peu avisés leur ont greffée dans les pépinières de l'art et qu'ils conservent sans effort.

Les musiciens qui professent un dédain hautain à l'égard de toute recherche historique ont cependant recours à une petite encyclopédie musicale et à un dictionnaire.

Voyons le mot *Andante*.

Dans le Dictionnaire de l'Académie française : *Andante*, mouvement modéré.

Digitized by Google

Dans Littré : *Andante*, ni trop vite, ni trop lent. *Andantino*, plus lent qu'*andante*.

Dans l'Encyclopédie : *Andante*, mouvement lent. *Andantino*, plus vif qu'*andante*.

Dans l'Encyclopédie des gens du monde : *Andantino*, plus vif qu'*andante* ; au mot « mouvement » nous lisons : *Andantino*, plus lent qu'*andante*.

Dans l'Encyclopédie moderne : *Andantino* indique une mesure moins vive et d'une certaine régularité dans le mouvement qui tient plus de la raideur que de la gravité.

Dans Larousse : *Andante*, mouvement modéré tendant à la lenteur. *Andantino*, mot qui indique une modification du mouvement (?).

Dans le Nouveau Larousse : *Andantino*, plus animé. Tous les musiciens sont d'ailleurs d'accord à ce sujet (!).

Ce prétendu accord parmi les musiciens à ce sujet, dont parle Larousse, provient de ce que le mouvement a changé. Au dix-huitième siècle, *Andante* correspondait en français au *gracieux* et au *sans lenteur* ; il indiquait un mouvement modéré, allant (andante — allant) du lent au vif ; *andantino* se jouait dans le même mouvement avec plus de légèreté ; *piu andante* signifiait *plus vif* et non pas plus lent (1).

(1) George Sand donne presque l'explication exacte quand elle écrit : « L'automne est un *andante* mélancolique et gra-

Digitized by Google

On peut trouver mille autres signes qui ont changé leur signification. J'ai choisi cet exemple, parce qu'il a été la cause d'une grave polémique entre M. d'Indy et l'Opéra-Comique, à la suite de la représentation d'*Iphigénie en Aulide*.

M. Saint-Saëns, qui a pris part à la discussion, écrit :

« Avec cette lenteur que l'on croit devoir infliger aux œuvres de Gluck, alors que, dans les œuvres modernes, on semble ne pouvoir jamais courir assez vite, comment veut-on que ces œuvres anciennes ne paraissent pas ennuyeuses ? »

Et non seulement il reconnaît à l'égal de Vincent d'Indy qu'un mouvement altéré peut gâter tout l'effet d'une œuvre, mais prévoit en même temps la nécessité absolue des recherches historiques quand il dit :

« Il y a bien peu de musiciens, à notre époque, assez versés dans les choses du passé, pour comprendre Gluck ; pour la plupart d'entre eux, cette musique est une langue qu'ils épèlent sans en connaître la prononciation ni l'action. »

M. Jaques-Dalcroze et M. Huré ont raison en ce sens que jusqu'à maintenant nous ne connais-

cieux, qui prépare admirablement le solennel *adagio* ». Seulement l'*andante* toujours *gracieux*, n'était pas nécessairement mélancolique, car nous rencontrons souvent chez Hændel *l'andante-allegro*.

Digitized by Google

sons, à de rares exceptions près, que deux genres d'interprétation de la musique ancienne. Ou on la coule dans un moule moderne, en altérant le mouvement, les nuances, en outrant l'expression ; ou on l'exécute dans ce qu'on appelle *le style*, avec cette indifférence blafarde et guindée, lourde, sourde et monotone, qui nous produit l'impression d'assister à quelque enterrement d'une personne inconnue : il est indécent de se montrer éveillé, et on ne pleure pas non plus, la cérémonie étant peu touchante.

Le public, qui ignore la vraie beauté de ces œuvres, se dit, en considérant cette froide dépouille : « Ces morts sont bien morts ; si on les laissait tout de même en paix ! »

Ayant à choisir entre les deux genres, on n'a pas tort de préférer le premier, car il fait moins bâiller.

Les prétendus traditionalistes sont fiers de se conformer aux nuances indiquées par les auteurs anciens.

Mais la signification des signes et des nuances a changé.

Les prétendus traditionalistes sont encore très fiers de ne rien rajouter aux œuvres anciennes. Mais c'est aussi très mal.

On laissait aux dix-septième et dix-huitième siècles plus de liberté aux exécutants et aux chefs

Digitized by Google

d'orchestre que de nos jours, aussi bien dans le choix de *certains* instruments que dans l'improvisation des cadences et dans l'ornementation des *adagios* ; parfois même le compositeur donnait seulement l'esquisse, en invitant l'exécutant à devenir son collaborateur pour l'invention des broderies harmoniques.

Les auteurs imposaient aussi rarement les signes d'interprétation et du mouvement, s'en rapportant au goût de l'artiste (1).

Et non seulement les interprètes avaient la liberté, mais ils étaient tenus de réaliser les basses chiffrées, d'ornementer *les adagios*, de remplir les vides dans les passages où l'auteur n'avait indiqué que la carcasse harmonique, ce que nous trouvons encore dans les concertos de Mozart et sans quoi l'œuvre est incomplète.

Mais l'ancien *ad libitum* équivalait à notre : « Faites comme chez vous » qu'on adresse à un honnête homme, dans la certitude qu'il ne poussera pas trop loin l'indiscrétion et ne mettra pas toute la maison sens dessus dessous, en jetant par la fenêtre les objets qui ne sont pas de son goût, ou en en mettant d'autres qui ne seront pas du nôtre.

(1) Encore Weber trouvait que l'excès d'indications produisait facilement le résultat de rendre le morceau caricatural.

Digitized by Google

Nous n'avons que trop de livres théoriques, datant de l'époque, pour nous apprendre dans quel goût doivent être improvisées les cadences, comment exécuter les ornements et réaliser les basses chiffrées et jusqu'à quel point nous pouvons remplacer tel instrument par tel autre.

Les « non traditionalistes », préoccupés souvent uniquement de jouer de l'abondance du cœur, prennent des libertés exagérées avec les plus grands chefs-d'œuvre. Berlioz, qui n'était ni un amoureux du passé, ni un modèle de modération, s'en révoltait cependant très fréquemment.

« Un déclamateur, dit-il, s'est-il fourré dans la tête que l'accentuation vraie ou fausse, mais outrée est tout dans la musique dramatique, qu'elle peut tenir lieu de sonorité, de mesure, de rythme, qu'elle suffit à remplacer le chant, la forme, la mélodie, le mouvement, la tonalité, que pour satisfaire les exigences d'un tel style ampoulé, boursouflé, bouffi, crevant d'emphase, on a le droit de prendre avec les plus admirables productions les plus étranges libertés : quand il met ce système en pratique devant un certain public, l'enthousiasme le plus vif et le plus sincère le récompense d'avoir égorgé un grand maître, abîmé un chef-d'œuvre, mis en loque une belle mélodie, déchiré comme un haillon une passion sublime. »

Digitized by Google

Le préjugé du « grand » est le plus répandu de nos jours.

Nous lisons continuellement que tel ou tel virtuose ou chef d'orchestre, même quand il exécute le moindre morceau, le rend grandiose. C'est très mal — une œuvre petite doit rester petite. L'agrandissement, c'est l'affaire d'un photographe; un vrai artiste saura apprécier une miniature et n'aura pas le mauvais goût de l'agrandir, et quel est le fou qui voudrait transformer le nain de Velasquez en Goliath ?

Les miniatures de Kuhnau, de Couperin, de Pachelbel, sont des merveilles, comme nous en trouverons peu dans la peinture, et valent autant que des plus belles œuvres de longue haleine.

Ni la grandeur extérieure, ni la grandeur intérieure ne sont les seuls termes décisifs. Watteau et Raphaël ne sont ni grandioses, ni profonds, et nous pouvons placer peu de noms à côté des leurs. Renforcer et agrandir une œuvre de taille menue et de conception frêle et délicate est un crime contre le goût au même titre que d'affaiblir et rendre menu un ouvrage grand et puissant. Et je parle de la vraie grandeur à la place de laquelle on nous offre souvent une grandeur menteuse, une vaine grandiloquence.

Digitized by Google

★

Tout en laissant certaines libertés aux exécutants, les auteurs anciens sont très sensibles à l'interprétation exacte de leurs œuvres.

Nous savons le nombre de répétitions que faisait subir Lully à son orchestre. « Plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, dit Gluck, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. Il suffit de la plus légère altération dans un mouvement ou dans l'expression, il suffit d'un détail hors de sa place, pour que l'effet d'une scène entière soit détruit et que l'air : *J'ai perdu mon Eurydice* devienne un air de marionnettes. »

Couperin recommande dans ses préfaces de n'altérer aucune note, aucun agrément ; il nous apprend aussi les soins qu'on doit prendre à l'égard du clavecin, en ajoutant qu'il y a cependant des artistes qui peuvent se passer de ces recommandations, car ils jouent également mal sur quelque instrument que ce soit.

Muffat démontre l'importance de l'exécution exacte des ornements lullystes et de la connaissance de ses mouvements. Viadana, dans ses conseils aux organistes, les prie de surveiller les chanteurs qui souvent connaissent à merveille toutes les ressources qu'on peut tirer d'un gosier

Digitized by Google

agile, mais qui ne daignent pas s'astreindre à la lettre d'un livre, en altérant le chant et en dépassant les bornes de la musique écrite.

★

Ce n'est pas en ignorant et en altérant les nuances, les mouvements et tout le caractère que nous dégagerons l'esprit et l'expression.

Il est entendu que l'esprit dépend plus du goût que des signes, mais avant de dire, l'artiste doit se rendre compte de ce qu'il doit dire, en subordonnant l'expression des sons à celle de la pensée.

Il doit entrer dans toutes les idées du compositeur pour sentir et rendre le feu de l'expression et toutes les finesses des détails.

Il y a dans l'exécution du même morceau mille manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère.

Il ne faut pas craindre que la connaissance des signes, des nuances, des ornements et du goût du temps auquel appartient l'œuvre et leur exécution parfaite brident l'interprète au point de n'oser rien hasarder.

Bien au contraire. C'est en suivant pour toutes les époques la même routine que nous devenons

Digitized by Google

des prisonniers, respirant éternellement le même air. Il ne s'agit pas là d'une pédanterie archéologique, mais de la connaissance du langage de l'œuvre que nous devons exécuter. Que diriez-vous d'un grand acteur, qui, ayant à réciter des vers du moyen âge, ne voudrait pas chercher à comprendre le sens de certains mots, pour pouvoir placer des ports de voix au hasard de son inspiration ?

On a tort de caresser avec une telle religion l'ignorance des exécutants ; on ne cesse de nous répéter qu'avec notre innocence nous perdrons notre fraîcheur et nos joues roses. On craint probablement que le virtuose ou l'élève du Conservatoire, après lecture des *Notes sur Lully* de Romain Rolland, ne devienne subitement philosophe, à l'instar des musiciens de l'antiquité. Pensez donc, quel malheur d'être rejetés ainsi de trente siècles en arrière, nous qui courons vers le progrès !

Crainte inutile, on en est encore si loin !

On nous parle du jeu spontané de Joachim et d'Ysaye. Mais Joachim était en relations continuelles avec les historiens de la musique et faisait des recherches lui-même. Et demandez à Ysaye combien de mois d'étude il a consacrés à apprendre certaines œuvres de Bach !

Il y a quelques années, j'avais à Vienne, à l'hôtel, pour voisins un quatuor qui se préparait

Digitized by Google

probablement à son premier concert : ils répétaient et s'accordaient toute la journée dès le matin.

— Ils ne se gênent pas beaucoup, dis-je un jour au portier, mais ils jouent au moins fort bien.

— Cela ne m'étonne pas, madame, répondit-il avec fierté, c'est le quatuor Joachim !

On nous parle aussi souvent de la différence entre Bülow et Rubinstein. Le jeu du premier était étudié, fouillé, approfondi et savant, quoique fougueux et impétueux, tandis que Rubinstein n'étudiait jamais, en s'abandonnant au seul caprice de l'inspiration du moment.

Il m'est arrivé de rencontrer ces temps derniers en Russie, des amis du génial interprète, les chefs d'orchestre Winogradski et Siloti, le directeur du Conservatoire de Kiev, M. Pouchalski, et d'autres.

Rubinstein, m'ont-ils dit, étudiait au contraire avec zèle, seulement il avait toujours un « trac » effroyable, ce qui faisait que son interprétation d'hier ne ressemblait pas à celle d'aujourd'hui, à tel point qu'il oubliait parfois ce qu'il jouait et était forcé d'improviser. Il en était souvent fort malheureux et disait lui-même qu'avec ses fausses notes, on pourrait faire un nouveau programme.

Toute interprétation doit être étudiée et réfléchie, et plus elle l'est, plus elle nous donne l'effet d'une inspiration naturelle.

Digitized by Google

A voir les vers de Corneille si pompeux et ceux de Racine si naturels, on ne se douterait pas que Corneille travaillait facilement et Racine avec peine.

Les manuscrits de Beethoven sont illisibles à force de corrections et de polissages, et dans les endroits les plus passionnés, les plus emballés, les traits ont été étudiés, fouillés, tourmentés.

Un compositeur peut se laisser aller plus facilement qu'un interprète, car il n'a qu'à suivre sa pensée, son idée ou son caprice. Pour exécuter une production insignifiante, peu importe, mais quand il s'agit d'une œuvre de Bach, de Purcell, de Couperin ?...

Je veux bien accepter la formule de M. Jaques-Dalcroze : « Le génie de l'interprétation est l'oubli de soi-même. »

L'oubli de soi-même, oui ; mais pas l'oubli de l'œuvre exécutée, ni l'oubli du style de son auteur, de ses idées et des moindres détails, auxquels il tenait certainement autant que les compositeurs modernes tiennent aux leurs.

Il faut chercher à comprendre, à connaître moindres intentions, et répéter souvent jusqu'à cent fois le même passage, et s'écouter — et malgré ces répétitions soigneuses, on le manque encore.

Je ne parle pas du travail, purement mécanique, du virtuose qui efface le sentiment, en rendant

Digitized by Google

« la main habile et l'esprit malhabile » — quoique ce soit aussi une partie bien importante, à condition de ne pas exagérer. Car ce n'est que quand on sent ses doigts libres, ses coudées franches, son esprit sûr, qu'on peut prendre son vol « sans laisser sentir l'impression déprimante d'un effort pénible ».

Aussi bien que Saint-Saëns, que Bülow, que Liszt, Rubinstein a non seulement étudié les pièces qu'il devait interpréter, mais il recherchait avec une piété émouvante les traditions. Il nous en a laissé d'ailleurs des preuves touchantes dans son livre sur *la Musique et ses représentants* où il se plaint d'être souvent dans l'ignorance sur les intentions de Bach et de Hændel au sujet de l'exécution de leurs œuvres et sur la manière de réalisation des ornements, si importants dans l'interprétation de la musique ancienne ; il cherche, il fouille, il discute.

Son livre a été écrit au moment où on avait à peine commencé les recherches sur la musique et les instruments anciens.

« Je ne peux m'empêcher de croire, dit-il, que le piano de Bach avait des dispositions spéciales, qui lui donnaient divers effets de sonorité. Je me sens toujours tenté de registrer dans ses œuvres les *forte* au moyen de différents touchés et de différentes pédales. »

Digitized by Google

Et plus loin :

« Non, dit-il, le piano perfectionné n'est pas un progrès pour exécuter les œuvres anciennes... Puisque les œuvres anciennes de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors et qu'elles devaient en recevoir leur expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur les instruments d'à présent. Si Ph.-Emm. Bach a écrit un livre *Sur la vraie manière de jouer du clavier avec expression*, il s'ensuit donc que l'exécution expressive était possible sur les instruments de son temps. »

Et l'interprète le plus spontané, le plus démoniaque, aurait été profondément reconnaissant aux historiens qui auraient pu le renseigner sur toutes ces questions. Car non seulement la connaissance de ces détails n'aurait pas diminué le feu de son exécution, mais elle aurait, au contraire, dissipé les doutes qui gênaient quelquefois l'essor de l'inspiration de cet artiste génial et honnête.

★

On nous offre des œuvres de Bach et de Gluck sous la forme la plus raide, la plus ennuyeuse, et on veut nous faire croire qu'on suit la « tradition ».

Digitized by Google

Mais à l'époque, on reprochait à ces œuvres le trop de passion ; à Gluck, d'attenter à la noblesse et à l'agrément ; à Bach, d'introduire dans l'église des passions violentes et qui ne conviennent pas à l'art religieux.

Si nous sommes incapables d'exciter les mêmes sentiments, c'est que notre tradition est fausse et il nous faudrait un Timothée pour nous la désapprendre (1).

Par contre, les chefs d'orchestre, qui, dans les œuvres du dix-huitième siècle, triplent les instruments à cordes et suppriment presque les instruments à vent qui constituent le vrai coloris de l'instrumentation de cette époque, nous disent : « Nous ne cherchons pas la science, ni la tradition ! » Pardon, vous suivez la tradition, comme les autres ; vos collègues de Berlin, de Vienne et de Londres ont adopté, à peu d'exceptions près, la même constitution de l'orchestre pour les mêmes œuvres. Donc ce ne sont pas chez vous « les mains du hasard qui amènent tout jusqu'aux règles de l'art ».

Ce n'est pas la soudaineté de votre inspiration

(1) Timothée, célèbre musicien grec attaché à Alexandre, faisait oublier à ses élèves ce qu'ils avaient appris « sous autres musiciens » et dans ce cas prenait double salaire — Voy. le *Rabelais* de BURGAUD DES MARETS, t. I, p. 172, note 3.)

Digitized by Google

qui vous a dicté ce choix, mais la routine, la tradition — la mauvaise tradition.

Comme tous les autres arts, la musique présente une variété infinie de styles, de caractères, de genres. Le passé de notre art est un musée magnifique, où tous les temps, toutes les époques, toutes les nations ont déposé leurs beautés, toutes parfaites et toutes différentes. C'est le plus grand sacrilège que de vouloir le réduire à un cinématographe de la contemporanéité.

« La première règle de l'interprétation, dit Wagner, doit être de traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions des compositeurs, afin de transmettre aux sens l'inspiration de la pensée sans altération ni déchet. Le plus grand mérite du virtuose consiste donc à se pénétrer parfaitement de l'idée musicale du morceau qu'il exécute et à n'y introduire aucune modification de son crû (1). »

La connaissance des signes conventionnels, des proportions, des nuances et des instruments est insuffisante pour arriver à une exécution fidèle, animée et vivante. Celle-ci doit être basée sur le contenu poétique et non sur le seul point de vue musical.

Pour rendre chaque œuvre dans le caractère qu'elle a eu dans la pensée de son auteur, il

(1) R. WAGNER, *Du métier du virtuose*, trad. Prod'homme

Digitized by Google

faut être familiarisé avec le style, le caractère, le goût du compositeur et avec le goût de l'époque.

Certes, ces connaissances, si elles ne sont pas secondées par un véritable talent d'interprète, seront insuffisantes pour produire la moindre émotion et serviront tout au plus de béquilles pour aider les boiteux à se traîner misérablement, mais un vrai artiste saura en tirer parti.

« Quand on a des pensées sublimes, encore ne faut-il pas les gâter par une mauvaise écriture », dit Diderot dans ses *Leçons de Clavecin.*

★

Le musicien moderne ne se contente plus comme le virtuose vieux jeu de quelques douzaines de morceaux à effet (1).

Notre art a eu ses Homères, ses Shakespeares, ses Raphaëls et ses Watteaux. Nous voulons les connaître tous, et c'est grâce aux musicographes

(1) « La mode du Virtuosisme a évidemment beaucoup baissé. Mines pâmées ou fatales, froncements de sourcils olympiens, *rubato* disloqué de phalanges tonitruantes, nous en imposent si peu qu'ils nous gênent jusqu'au malaise... Au fond, il nous est devenu suprêmement indifférent de constater qu'un monsieur ou une demoiselle est capable d'exécuter tel ou autre concerto, après d'innombrables générations de lauréats de Conservatoire. » — JEAN MARNOLD, Virtuosiana, *Mercure musical.*

Digitized by Google

que nous commençons à prendre peu à peu connaissance des trésors que nous ont légués nos plus grands maîtres du passé et que nous avons trop longtemps laissés moisir sous la poussière des archives.

Certes, il est plus aisé et plus court de mépriser la science que de l'acquérir, mais il y a souvent dans les écrits de ces « rats de bibliothèques » plus de piété et d'amour pour la musique que dans les feux d'artifice, dans les traits outrés et dans les ritardandos extatiques de maints virtuoses à la mode.

Digitized by Google

XIV

L'INTERPRÉTATION

Je n'ai pas l'intention d'écrire ici un catéchisme. Je voudrais uniquement indiquer quelques importants défauts dans l'exécution qui font perdre à la musique ancienne non seulement le cachet de l'authenticité, mais souvent tout son caractère, toute sa beauté.

Nous aurions tort d'être trop pédants. Les auteurs des dix-septième et dix-huitième siècles laissaient une grande liberté aux exécutants et une plus grande encore aux chefs d'orchestre.

Par les écrits de l'époque, par les préfaces des auteurs, nous savons à quoi se limitait cette liberté qui ne devait pas dépasser certaines bornes, ni altérer la pensée du compositeur.

Mais nous aurons beau chercher, nous ne trouve-

Digitized by Google

rons nulle indication autorisant les changements que se permettent trop souvent les chefs d'orchestre et les virtuoses.

La routine manque et le de sens historique sont les seuls guides de ces mutilations des plus grands chefs-d'œuvre.

1. — La Couleur de l'Orchestre du dix-huitième siècle.

L'orchestre du dix-huitième siècle comportait en moyenne une quarantaine de musiciens pour l'opéra et une vingtaine pour le concert.

L'Opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse et considéré par Rousseau comme le plus nombreux, le mieux distribué et formant l'ensemble le plus parfait, comptait trente-neuf instrumentistes, deux tribunes pour trompettes et timbales et deux clavecins. Les instruments à vent y entraient dans la même proportion que les cordes.

L'Académie de musique de Strasbourg comp-

Digitized by Google

tait en 1731 vingt gagistes, savoir : six violons, un alto, deux violoncelles, une contre-basse, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales.

Chez le duc Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, Bach a à sa disposition vingt-deux exécutants, y compris les chanteurs qui savaient chacun jouer d'un et parfois de plusieurs instruments; on leur joignait six *Kappeltknaben* et pendant les grandes cérémonies le *Stadtmusikus* avec ses musiciens venait leur prêter son concours

Dans son mémorial du 22 août 1730, Bach fixe lui-même le nombre des chanteurs à douze et celui des instrumentistes à dix-huit, sans compter l'organiste. Il est intéressant de remarquer la proportion que conservait Bach entre les chanteurs et ses instrumentistes, sans jamais chercher à ce que les voix dominassent, contrairement à Hændel, qui, bien que le nombre de ses chanteurs ne fût pas supérieur à celui des instrumentistes, évitait toujours de couvrir le chant par l'orchestre, et se servait de l'orgue avec plus de modération.

La Boissière, trésorier des États, écrit à Mellier, organisateur de l'Académie de musique à Nantes, dans la première moitié du dix-huitième siècle:

« Vous avez déjà ouvert boutique, monsieur, et vous avez vingt-quatre gagistes, c'est beaucoup,

Digitized by Google

s'ils sont bons. Nous n'en avons que dix-sept à notre concert italien (1). »

Le chiffre maximal d'instrumentistes dont parle Quantz ne dépasse pas trente-cinq.

L'orchestre de Haydn, chez les Esterhazy, compte de seize à vingt-deux exécutants : quatre ou six violons, deux altos, deux contre-basses, un violoncelle; le reste se compose des instruments à vent, flûtes, hautbois, basson, cors de chasse (souvent quatre) et plus tard clarinettes ; presque autant d'instruments à vent que d'instruments à cordes.

Nous trouvons certes des orchestres plus nombreux, même au dix-septième siècle ; mais ce sont là de rares exceptions.

Louis XIV augmentait sans cesse son corps de musique, qui est arrivé au nombre de « six-vingts » chanteurs et instrumentistes. Ce qui a fait dire à La Fontaine :

Ses divertissements ressentent tous la guerre.
Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre.
Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats
Qu'en un jour de combat font les cris des soldats.

Il ne faut pas s'en étonner, car les « vingt-quatre violons du Roy » étaient non seulement suffisants

(1) Lionel de La Laurencie, *l'Académie de Musique et le Concert de Nantes*. Paris, Société Française d'imprimerie et de Librairie, 1906.

Digitized by Google

comme force de sonorité, mais le père Mersenne affirme que ceux qui les ont entendus, « adviennent qu'ils n'ont jamais ouï de plus ravissant, ni de plus puissant ». Et Jean Denis, dans son petit livre sur *l'accord de l'épinette* raconte des effets de guérison miraculeuse produits sur une jeune fille mélancolique par la puissance du coup d'archet des violons du Roy.

Avec chaque agrandissement de l'orchestre, nous entendons de nouvelles critiques et de nouvelles récriminations.

Vers 1740, on déplorait le bruit et le mauvais goût des concerts :

> Nos concerts ne nous touchent plus
> Si le monstrueux assemblage
> De vingt instruments superflus
> N'y fait un bachique tapage (1).

Vers la fin du dix-huitième siècle, nous aurons quelques représentations à grand fracas. Mais ce sont des fêtes solennelles, où on soigne davantage la splendeur décorative que le côté artistique de l'exécution.

Vers la fin de la vie de Haydn, pour fêter le maître, on donne chez le prince de Lobkowitz la *Création* avec cent soixante exécutants, sous la direc-

(1) *Mercure*, 1739. Cité par MICHEL BRENET, *les Concerts sous l'ancien régime.*

Digitized by Google

direction de Salieri. Le successeur de Bach, Hiller, monte le *Messie* de Hændel en 1786, dans la Domkirche de Berlin, avec cent dix-huit chanteurs et cent quatre-vingt-quatre instrumentistes, un organiste et un claveciniste.

Cent cinquante-six musiciens, autant de choristes, un claveciniste, accompagnant les récitatifs, en tout trois cent treize artistes, prirent part, le 3 nivôse an IX, à l'exécution solennelle de la *Création* à l'Opéra, à laquelle assistait Bonaparte, alors premier consul. Une machine infernale éclata avant la représentation, probablement pour avertir le siècle qui commençait de la vanité du bruit exagéré et pour lui prouver qu'une boîte de sardines, chargée d'explosifs, peut produire plus de fracas que trois cent treize exécutants.

N'oublions pas que nous sommes à la fin du dix-huitième siècle et le « beaucoup » devient un des principaux termes de l'esthétique. Nous avons tort d'y voir un élément de progrès; les concerts monstres existaient bien au dix-septième siècle et on les a abandonnés ensuite par raffinement.

On reprochait aussi à Hændel le nombre exagéré d'exécutants et Quantz écrivait dans ses mémoires que son orchestre était d'une puissance insupportable Hændel savait bien en vue de quel nombre d'exécutants il écrivait, et il en disposait à sa guise. En employant un nombre d'instrumen-

Digitized by Google

tistes plus grand qu'on n'en avait l'habitude, il pouvait déplaire à Quantz, mais il n'altérait pas les idées, le style et le caractère du compositeur génial qu'il interprétait. En triplant aujourd'hui l'orchestre ancien, on défigure souvent les plus belles pensées, on produit une confusion dans les voix, on couvre les solistes qui, au lieu d'être soutenus, doivent lutter pour se faire entendre.

Cet agrandissement extraordinaire serait encore peu de chose, si on voulait garder les proportions dans le choix des instruments. Au dix-septième siècle, l'instrumentation en Italie a été réduite presque exclusivement aux cordes et, dans la deuxième moitié, les instruments à vent disparaissent presque complètement.

En France aussi, avec Cambert, la masse instrumentale repose sur le groupe de cordes, quelques passages de flûtes viennent éclairer un peu cette brume monotone et jeter quelques rehauts de couleur sur cette grisaille.

Lully forme aussi le fond de son orchestre avec les violons, mais nous trouvons chez lui, en dehors de la flûte, des trompettes, des timbales, les hautbois, le basson, des trompes de chasse, des guitares, des musettes et, dans les ballets, les tambours de basque, les castagnettes et autres.

Prætorius nous instruit sur les différentes combinaisons pour varier l'accompagnement du chant

Digitized by Google

choral au dix-septième siècle, et qui a persisté jusqu'au temps de Bach. Il est à remarquer que les instruments à vent y entraient en nombre égal avec les instruments à cordes; les maîtres de chapelle les faisaient alterner pour éviter la monotonie.

Mais si, au dix-huitième siècle, nous trouvons encore en Italie quelque compositeur préférant les violons, en Allemagne et en France les instruments à vent jouent le rôle le plus considérable. On sait quelle importance ont les trompettes dans l'orchestre de Hændel et quelle vigueur leur sonorité éclatante donne à son instrumentation. Le hautbois est son instrument favori, les trombones, les cors, les cornets, les flûtes, droites et traversières, grandes et petites, les hautbois, les bassons et les contrebassons font partie de son orchestre. Chez Rameau, les vents entrent aussi en grand nombre.

L'instrumentation de Bach est encore plus variée par la diversité des instruments. Il donne une place prépondérante au coloris dans son instrumentation, ne suivant, pour l'emploi des timbres divers, que le caprice de son génie. Tantôt il retranche les violons, tantôt il retranche les vents. Il fait plus usage des trombones que Hændel, surtout pour l'accompagnement choral. Il est à regretter que M. Lavoix dans son bel ouvrage sur l'*Histoire de l'Instrumentation* ne nous indique pas le nombre précis d'instruments qui entraient

Digitized by Google

dans les orchestres de Bach et de Hændel.

Heureusement, Quantz nous dit la proportion nécessaire pour former un ensemble idéal; je choisis, parmi les exemples cités, celui qui représente les dimensions les plus courantes.

Pour huit violons, deux altos, deux violoncelles, un contra-violon — deux hautbois, deux flûtes et deux bassons, cors de chasse *ad libitum*.

Comme Quantz professait toujours la modération de la sonorité, la proportion qu'il nous donne serait plutôt trop modeste pour les instruments à vent. D'ailleurs nous avons bien vu que dans les orchestres des opéras et des académies, on trouvait à peu près le même nombre des uns et des autres.

Or, dans l'exécution moderne, en doublant ou en triplant les cordes, non seulement on n'augmente pas la proportion des vents, mais on diminue encore leur nombre. Il m'est arrivé de jouer un concerto de Mozart, où, contre vingt violons, il y avait à peine une flûte, je dis « à peine », car elle n'a pas manqué de rater son entrée.

En enlevant à l'orchestre ancien la sonorité flamboyante des hautbois, la douceur des flûtes, la verdeur pastorale des cors de chasse, la jubilation des trompettes (1), on détruit tout son coloris,

(1) Dans son excellent livre sur *l'Esthétique de Bach*, M. André Pirro nous apprend le rôle de chacun de ces instruments et le soin qu'apportait Bach dans leur choix.

Digitized by Google

tout son caractère aéré, éthéré et lumineux qui est déjà assez compromis par la suppression des instruments admirables, dont le seul défaut est de ne plus être à la mode, comme le hautbois d'amour, le hautbois de chasse et toute la famille des violes, ou par de nouveaux instruments rajoutés mal à propos, soi-disant pour rajeunir l'œuvre.

Nous prétendons doter les compositeurs anciens de nos progrès extraordinaires de l'instrumentation, et celui à qui nous les devons en grande partie, Wagner, dit : « L'application des procédés d'instrumentation moderne serait le plus sûr moyen de rendre méconnaissables le thème et le caractère des anciennes œuvres. »

Quant à Bach, il a écrit par petits groupes d'instruments de la même famille, se répondant les uns aux autres et se réunissant rarement en *tutti*. Le quatuor formait un groupe, les hautbois et les bassons un second, les cuivres un troisième, les trompettes et timbales un quatrième. En augmentant un groupe au détriment de l'autre, nous faisons boiter l'œuvre, en lui enlevant toute l'harmonie de sa construction, et ce caractère contrapunctique de l'instrumentation, ce que les pianistes font aussi souvent, en s'appliquant avec un zèle déplacé à faire ressortir le sujet de la fugue.

Digitized by Google

2. — Les Chœurs.

J'ai assisté dernièrement à une exécution de la *Passion selon saint Matthieu* sous la direction d'un chef d'orchestre remarquable, qui avait à sa disposition d'excellents chanteurs et d'excellents chœurs. Seulement l'orchestre se trouvait doublé ou triplé, le nombre de solistes était gardé évidemment le même qu'au temps de Bach et les chœurs étaient décuplés. Nous savons cependant que les chanteurs chez Bach ne dominaient point et que leur nombre était plutôt inférieur à celui des instrumentistes.

Mais, sans faire des excursions archéologiques, et sans parler de la fidélité dans l'exécution, il n'a pas été difficile de sentir que ces chœurs immenses pesaient sur l'œuvre, écrasaient de leur poids les solistes, détruisaient l'harmonie polyphonique.

— Nos salles sont immenses, — me dit-on. — Mais qui est-ce qui nous force de rechercher ces abominables « gouffres à recette », comme les appelait Berlioz (1) ?

(1) « Ce sont ces gouffres à recettes, qui ont amené de tout temps les hurlements des ténors, des basses, des

Digitized by Google

D'ailleurs puisque nous entendons les voix *solo*, même quand elles sont écrasées entre les chœurs immenses et étouffées par des orchestres trop nombreux, nous trouverions certainement suffisante la puissance de quelques dizaines de belles voix chantant ensemble et parmi trois cents choristes excellents, on en choisirait sans peine une quarantaine d'admirables.

La vraie raison se trouve donc ailleurs. Le « beaucoup », terme important dans l'esthétique musicale de nos jours, présente, paraît-il, un grand attrait pour le gros public et chaque organisateur de concerts et presque tous les chefs d'orchestre sont très heureux quand ils peuvent mettre sur leurs affiches :

Grand festival ! Concert monstre !
Cinq cents exécutants !

sopranos de l'Opéra, et ont fait les plus fameux chanteurs de ce théâtre mériter les appellations de taureaux, de paons et de pintades que leur donnaient les gens grossiers, accoutumés à appeler les choses par leur nom. » — BERLIOZ, *Orphée*.

Digitized by Google

3. — Le Clavecin dans l'orchestre.

Le clavecin est la base de l'orchestre du dix-huitième siècle, « c'est la colonne sur laquelle s'appuie tout l'ensemble », comme l'a dit Mattheson, et dont « le bruissement harmonieux et grazouillant a un effet infiniment beau sur le chœur ».

Ph.-Emm. Bach et Quantz ne se lassent pas d'insister sur l'importance du clavecin dans l'orchestre. Son rôle était double : il soutenait, en l'accompagnant, tout l'ensemble et il le dirigeait.

Au dix-septième siècle et encore du temps de la jeunesse de Bach, les maîtres de chapelle dirigeaient, qui, en battant la mesure du pied, qui, en faisant des mouvements de la tête, du bras, des deux bras, qui, avec un rouleau de musique ou avec un bâton; ceux qui jouaient du violon battaient la mesure avec leur archet. Mais à partir de 1730, nous voyons le clavecin devenir le vrai chef d'orchestre. On dirigeait jusque-là debout, on dirigera maintenant durant un siècle assis, jusqu'au jour où les chefs d'orchestre se recruteront principalement parmi les violonistes.

L'Opéra de Paris avait son maître de musique qui dirigeait en battant la mesure armé d'un gros

Digitized by Google

bâton, ce qui a fait dire au grand détracteur de la musique française, à Rousseau, que l'Opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on bat la mesure sans la suivre, tandis que partout ailleurs on la suit sans la battre. On s'y servait cependant des clavecins d'accompagnement.

En Italie et en Allemagne, le compositeur d'un opéra dirigeait lui-même l'exécution, non pas en battant la mesure, mais au clavecin.

On se servait de cet instrument déjà au dix-septième siècle, dans l'église. Spitta en cite quelques cas du temps de Kuhnau et avant. Frescobaldi et Buxtehude l'employaient aussi, mais je ne saurais dire si c'était pour diriger ou pour accompagner.

« Le clavecin, auquel nos prédécesseurs ont confié la direction, dit Philippe-Emmanuel Bach (1), peut non seulement remplir les basses, mais encore tenir tout l'ensemble dans la mesure et dans la justesse. Le son du clavecin tombe dans l'oreille de tous les instrumentistes. Et je sais que les ensembles les moins accordés, composés de musiciens médiocres, peuvent être cependant tenus grâce aux sons du clavecin... Si quelqu'un se dispose à traînailler ou à précipiter le mouvement, le cembalo le remettra aussitôt dans le bon chemin. »

(1) Ph.-Emm. Bach, *Versuch...*, t. I, p. 7.

Digitized by Google

Pour les opéras, on avait d'habitude deux clavecins, l'un pour accompagner, qui se trouvait placé à côté, et l'autre au milieu de l'orchestre, qui servait pour diriger.

Pour les concerts, un seul instrument remplissait les deux rôles en même temps. Hændel en avait deux dans son orchestre, pour lesquels il écrivait fréquemment deux basses différentes.

Vers 1681, on avait parfois à l'Opéra des orchestres d'accompagnement pour les voix, composés de plusieurs clavecins, épinettes, théorbes et violons (1).

Bach se servait du clavecin non seulement pour ses œuvres profanes, mais aussi à l'église. Il se tenait lui-même à cet instrument pour diriger ses cantates (2).

Durant quelques années, l'accord du cembalo de Jean-Sébastien de la Thomaskirche a été confié à Philippe-Emmanuel (3).

Le rôle de l'accompagnement du clavecin a été

(1) Hen i Lavoix, *Histoire de l'instrumentation.*

(2) Le cembalo est désigné formellement dans l'air de l'alto de la cantate *Mein liebster Jesu ist verloren.* Une partie de clavecin obligé figure d'autre part dans la Cantate profane *Amore traditore*, c'est-à-dire que le *cembalo* n'y joue point là seulement la basse, en improvisant une harmonie d'après des chiffres marqués, mais exécute avec la basse un accompagnement formé de motifs organisés. — A. Pirro. *l'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 243.

(3) *Spitta*, t. II, p. 158.

Digitized by Google

plus important encore que celui de la direction de l'orchestre, car nous voyons assez souvent vers la fin du dix-huitième siècle, quand le batteur de mesure devenait à la mode, le cembalo d'accompagnement persister.

Pendant l'exécution de la *Création* à Vienne encore en 1808, nous voyons Kreuzer assis au clavecin et Salieri dirigeant l'ensemble.

Hiller, dans l'exécution du *Messie* de Hændel, emploie un clavecin d'accompagnement. Nous trouvons aussi le clavecin d'accompagnement à l'Opéra de Paris, au commencement du dix-neuvième siècle.

« Le clavecin est indispensable pour toute musique, grande ou petite », dit Quantz.

Ph.-Emm. Bach trouve aussi impossible une bonne exécution sans l'accompagnement de cet instrument.

Peut-on remplacer le clavecin par le piano moderne?

Le clavecin dans l'orchestre ancien ne constituait pas une matière particulière, bien au contraire, sa sonorité de cordes pincées se joignait merveilleusement aux autres instruments et formait un ciment harmonieux pour lier les voix dispersées et pour remplir les vides des cadences; en outre, son bruissement gazouillant, si cher à Mattheson, prêtait une couleur mystérieuse et légère

Digitized by Google

à l'instrumentation. Et, on nous le dit assez souvent, même si vous n'entendez pas le *cembalo* dans les grandes exécutions ou en plein air, cela ne fait rien, vous l'entendriez si vous étiez placés haut; essayez de vous en passer et son manque se ferait sentir.

Je n'ai point de parti pris contre le piano moderne, étant pianiste avant tout, mais sa belle sonorité a quelque chose d'huileux, qui ne se mélange pas aux autres sonorités et surnage continuellement dans l'orchestre.

Cette constatation a été faite par quelqu'un qui ignorait le clavecin et qui avait, il faut le croire, quelques notions de l'orchestre... par Richard Wagner.

C'est si vrai que, depuis que le clavecin a été relégué dans les musées, le piano n'entre dans l'orchestre que comme soliste, ou, très rarement, pour produire quelque effet particulier.

M. Schweitzer fait la même constatation dans dans son *Bach* français.

« Ce n'est pas dans les morceaux d'ensemble, dit-il, qu'on s'aperçoit combien la sonorité de notre piano est différente de celle du clavecin de Bach. Quand il écrivait ses Sonates pour clavecin et violon, les sonorités des deux instruments étaient entièrement homogènes. Elles sont aujourd'hui absolument différentes et se détachent l'une de

Digitized by Google

l'autre sans fusionner. Un auditeur qui a de l'oreille et à qui l'imagination a évoqué les œuvres de Bach avec une belle sonorité homogène, n'est pas sans souffrir de l'antagonisme des deux sonorités. »

« Le piano, dit Henri Lavoix, ce métronome du chanteur, cet intelligent auxiliaire de l'artiste en scène, ne tarde pas à troubler l'harmonie des timbres, lorsque, non content de son rôle modeste, mais utile, il veut, à son tour, se faire entendre au milieu des autres instruments. *Il n'en est pas un seul dont la sonorité puisse se mêler* à la sienne, pas un dont les lignes moelleuses puissent s'enlacer à ses contours anguleux. Bref, pour tout résumer en un mot, cet instrument, si répandu, si nécessaire, est généralement, comme dirait un chimiste, insoluble dans l'orchestre (1). »

Le forte piano de 1830 aurait ce seul avantage que, plus faible, il choquerait moins, car on l'entendrait moins.

L'idée de M. Kretzschmar de remplacer le clavecin par des harpes, est plus acceptable, ces instruments ne formant pas un corps étranger dans l'orchestre, comme le piano. Mais la harpe est loin de posséder la richesse variée des registres du clavecin avec son bourdonnement, son gazouillement,

(1) Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation.*

Digitized by Google

ses sons flûtés du clavier supérieur, ses incisions fines, ses bruits ardents de cigales dont l'antiquité savait apprécier la beauté, et avec le ferraillement superbe des claviers accouplés qui impriment à l'orchestre une couleur si particulière.

*

Dans un article, écrit avec une grande connaissance et un grand sentiment de la couleur de l'orchestre ancien (1), après les fêtes de Hændel à Berlin, M. Leichtentritt remarque que les deux clavecins d'accompagnement ont été insuffisants. Cela ne m'étonne guère. Je n'ai pas assisté à ce Festival, mais je connais le clavecin dont il parle. Le fabricant ne s'est même pas donné la peine de s'informer de ce que c'est qu'un clavecin. Il s'était dit probablement : nous autres, nous avons fait des progrès immenses, on nous le répète tout le temps, et nous le crions de toutes nos forces nous-mêmes.

Si nous sommes tellement en avant, les anciens ont dû être en arrière. En fabriquant un très petit piano exécrable, je ferai un instrument du dix-huitième siècle. Il est à remarquer que non seulement sa mécanique, mais même son extérieur ne ressem-

(1) Hugo Leichtentritt, *Das Hændelfest in Berlin*, I. M. G., décembre 1906.

Digitized by Google

ble en rien à un clavecin. Il m'est arrivé de voir chose semblable dans une des plus grandes villes de l'Europe, où l'on me demandait un ancien forte-piano, que j'avais chez moi, pour une exécution de musique ancienne. Comme j'avais besoin moi-même de cet instrument, je fus forcée de le refuser. Mais une maison de pianos envoya dans la salle un petit piano-bureau, qui sert habituellement aux correcteurs dans les imprimeries et duquel évidemment toute sonorité, toute nuance sont exclues.

Le lendemain, on pouvait lire dans tous les journaux que ce clavicorde, le clavecin et le forte-piano ancien sont loin de posséder l'éclat de nos instruments modernes, que la lutherie était encore dans l'enfance, etc.

Si J.-S. Bach, Hændel, se servaient du clavecin, ce n'était pas pour donner à leur orchestre un cachet archéologique, mais parce qu'ils en sentaient l'utilité et la nécessité. Et ce n'est pas seulement dans le petit orchestre qu'on l'utilisait, mais à l'Opéra de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle; un seul clavecin soutient quatre-vingt-dix instrumentistes, et l'on ne se plaint nulle part de la faiblesse de sa sonorité. Nous avons vu plus haut un seul clavecin soutenir trois cent treize exécutants dans la *Création* de Haydn devant Napoléon.

Digitized by Google

Un bon clavecin doit avoir une grande sonorité ce qui, d'ailleurs, l'a toujours distingué du clavicorde et du forte-piano jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. On se servait de ces deux derniers instruments pour les soli ou pour l'accompagnement d'une voix seule; le forte-piano faisait aussi souvent partie de la musique de chambre, mais les grandes musiques nécessitaient un ou deux clavecins.

Il ne faut pas juger de la sonorité de ces instruments d'après celle que nous offrent les clavecins des musées, dont la table harmonique est morte depuis longtemps.

En outre, le toucher de cet instrument étant complètement différent et même opposé au toucher du piano moderne, il est trop évident que celui qui n'est pas assez familiarisé avec l'instrument du dix-huitième siècle obtiendra sur lui à peine le quart de sa véritable sonorité.

★

On raconte chez nous une anecdote d'un paysan qui dit à sa femme :

— Tu sais, là-haut, au château, on raffole de la tarte aux cerises, tu devrais m'en faire goûter un jour.

Digitized by Google

— Mais c'est que le beurre est cher...

— Fais-la sans beurre.

— Et les œufs?...

— On se passera d'œufs.

— Et puis, tu sais, la saison des cerises est passée...

— Oh! fais-la sans cerises, n'importe.

Le paysan goûte après la tarte et s'écrie : « Faut-il que les gens riches soient bêtes de raffoler d'une chose qui n'a aucun goût! »

On enlève à la musique ancienne tout ce qui constituait son véritable caractère, on taille, on coupe, on transcrit, on mutile, on supprime le clavecin, les instruments à vent, on surcharge le quatuor et les chœurs, on déchire les plus belles pensées. On anéantit tout ce qui donne de la vie, du mouvement, au nom d'une prétendue tradition et on constate ensuite non sans satisfaction que ces choses ont peu de goût et ne valent pas nos productions de progrès.

N'oublions pas qu'il y a encore la question du mouvement, des ornements et mille autres détails que les compositeurs vivants trouvent l'énergie de défendre quand il s'agit de leurs œuvres.

Digitized by Google

4. — Le Mouvement.

« Les œuvres anciennes doivent être exécutées avec lenteur ». Encore une formule générale qu'on applique à toutes les musiques de toutes les époques et de toutes les nations. Elle n'est pas non plus de notre invention, on la rencontre de tout temps.

Grétry, vers la fin de sa vie, après avoir entendu une œuvre de Mozart, s'écrie : « Je ne mourrai que d'un adagio. » Quantz disait qu'au siècle qui l'avait précédé, on jouait au moins deux fois plus lentement. Les lullystes reprochent à Rameau de noyer le beau chant dans les vitesses modernes. Lully à son tour ne voyait-il pas ses danses traitées de « baladinage » à cause de leur extrême vitesse? On lui opposait entre autres M. Champion de Chambonnières. Or le Père Mersenne parle avec extase de la légèreté et de l'incomparable rapidité de la main de Chambonnières.

Quand les musiciens devenus vieux ne peuvent plus suivre les jeunes, ils trouvent plus aisé de les accuser de l'abus de vitesse, que de s'avouer leurs forces ralenties.

Sur quoi pourrait-on fonder l'idée d'une précipitation continuelle du mouvement?

Les instruments étaient imparfaits, nous dit-on.

Digitized by Google

Lesquels? les violons? les nôtres seraient-ils plus parfaits que ceux des Guarnerius, des Stradivarius et des Amati? Les dix-sept et dix-huitième siècles comptaient des virtuoses éblouissants auxquels on ne cessait d'ailleurs de reprocher d'avoir tout sacrifié à la vitesse, aux feux d'artifice, aux tours de force.

Quant au clavecin, à l'exception des *glissando*, on peut obtenir sur lui tous les degrés de vélocité admise et non admise.

Forkel nous rapporte que Bach étonnait ses contemporains par la rapidité du mouvement qu'il prenait en exécutant ses morceaux au clavecin. « Il dirigeait avec beaucoup de précision et dans un mouvement très vif », racontent Agricola et Gerber.

Couperin recommande de jouer sur le clavecin même les pièces tendres sans trop de lenteur, la cadence et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus ou du moins de lenteur.

La rapidité de l'exécution de Mozart était célèbre, on en faisait des légendes. Ainsi, raconte-t-on, un jour, à Naples, il étonna l'auditoire par les difficultés qu'il fit sur le clavecin, principalement de cette main gauche dont un doigt portait un anneau. Les Napolitains crurent au sortilège. C'était l'anneau qui, suivant eux, était la cause de cette habileté prodigieuse. Le public fit du bruit, et

Digitized by Google

Mozart dut recommencer le morceau, après avoir enlevé sa bague.

Il faut croire qu'il était assez sensible à la rapidité du mouvement, à en juger sur la lettre qu'il a écrite à sa sœur après s'être mesuré avec Clementi :

« C'est un *ciarlatano*, dit-il, comme tous les Italiens. Il écrit sur une sonate *presto*, *prestissimo* et *alla breve* et il la joue *allegro* en quatre temps. Je puis m'en porter garant, car je l'ai entendu de mes oreilles (1). »

★

Ce qui a dû induire en erreur et faire croire à cette prétendue lenteur, c'est l'écriture ancienne. « Cette notation blanche de la musique vocale de la Renaissance, par exemple, revêt aux yeux modernes un caractère solennel et lent, mais n'exclut cependant pas plus les mouvements légers et rapides que les lourdes lettres gothiques n'excluaient la gaieté ou la grâce des œuvres des vieux poètes (2). »

(1) *Lettres de Mozart*, trad. de Henri de Curzon. Dans une autre lettre, Mozart critique la vitesse exagérée... « Les yeux n'ont pas le temps de voir, ni les doigts de trouver les touches. Du reste, c'est bien plus facile de jouer un morceau vite que lentement. On peut dans les traits manquer quelques notes sans que personne le remarque, mais est-ce beau ? »

(2) Michel Brenet, *Palestrina*.

Digitized by Google

Le mouvement *alla breve*, très fréquent chez Couperin, chez Bach, chez Philippe-Emmanuel, chez Mozart, a dû être souvent aussi la cause de cette interprétation lente. Les exécutants ne font souvent pas attention à la barre qui traverse le 𝔠 et prennent le mouvement ordinaire, au lieu de jouer deux fois plus vite. Les compositeurs français remplaçaient le 𝔠 par un chiffre 2, qu'ils mettaient au commencement du morceau et qui passe souvent inaperçu pour l'exécutant. Il ne faut pas confondre ce signe avec le 2 que nous trouvons après la clef chez Rameau et qui indique tout simplement que le morceau est à deux temps.

Philippe-Emmanuel Bach adresse des admonestations aux virtuoses dont la profession consiste à jouer vite et qui ne font qu'étonner les yeux sans toucher le cœur, et éblouir les oreilles sans les charmer.

« Je reconnais cependant, continue-t-il, le mérite, l'utilité et la nécessité de la vitesse dans l'exécution. Et ne croyez pas que j'aie l'intention d'approuver ces mains indolentes et raides qui nous font la grâce de nous endormir, qui, sous le prétexte du *bel canto*, ne savent point donner de la vie à leur instrument et qui, par l'assemblage agaçant d'idées qui font bâiller, méritent plus de reproches que ceux qui jouent trop vite. Ces derniers sont au moins susceptibles de se corriger; leur feu peut

Digitized by Google

être atténué, tandis que l'esprit hypocondriaque qui se dégage jusqu'au malaise des doigts mats ne saurait jamais être amélioré. »

Mais je vois venir cette réponse routinière : « Ce qui était considéré comme très vif alors ne serait envisagé aujourd'hui que comme le mouvement le plus modéré. » Heureusement, Quantz nous a laissé à ce sujet des indications suffisantes pour détruire ce lieu commun par trop répandu. N'ayant pas à sa disposition de métronome, dont il avait cependant déjà une certaine idée, car Loulié, cité par lui, parle dans ses *Éléments ou Principes de musique* (1698) d'une machine semblable appelée chronomètre, il a cru plus simple de se servir des battements du pouls humain. Comme il peut y avoir une différence entre le battement du pouls d'un homme « au tempérament colérique et sanguin » et celui d'un être « flegmatique ou froid », il fixe le nombre de battements de l'homme bien portant à quatre-vingts par minute. Cela correspond à peu près au numéro 80 du métronome Maelzel.

D'après les indications de Quantz, chaque mesure d'un *allegro alla breve* doit être exécutée dans la durée d'un seul battement du pouls, dont une 𝅗𝅥 prend le moitié d'un | battement, ce qui correspondrait au métronome 𝅗𝅥 = 160. Il y a donc dans la musique ancienne de quoi contenter le plus grand

Digitized by Google

fervent de la vitesse. Un très long chapitre est consacré par Quantz à l'indication de la durée précise de tous les mouvements et de toutes les danses françaises. Je fais depuis longtemps des essais en calculant soit d'après le pouls, soit d'après le métronome, et je puis affirmer que le mouvement n'est nullement plus lent que celui dela musique moderne. Il me semble même souvent un peu trop vif pour les œuvres de Bach. Il serait évidemment déplacé d'adopter ses indications pour toutes les musiques. Les pièces profanes s'exécutaient toujours dans un mouvement plus rapide que la musique religieuse.

Les pièces italiennes et allemandes avaient une allure plus légère et plus vive que celles de la musique française. Rousseau et Voltaire parlent de la lenteur du chant français, étrange contraste avec la vivacité de la nation (1), et dont se ressentit la musique instrumentale. L'opinion de Rousseau et de Voltaire est exagérée, car la musique française avait adopté un mouvement modéré sans abuser de la vitesse, non plus que de la lenteur.

On ne voyait souvent pas la nécessité d'inscrire le mouvement d'une pièce vocale; les danses pouvaient aussi laisser prévoir leur rythme et leur mouvement. Mais avec le temps les compositeurs

(1) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la Musique.* — Voltaire, *le Siècle de Louis XIV*

Digitized by Google

se servirent d'un titre de danse sans se conformer exactement à son mouvement.

Comme ces exceptions ne sont pas trop fréquentes, car encore Mattheson et Quantz nous donnent des preuves du contraire, la connaissance des danses des dix-septième et dix-huitième siècles peut nous rendre de grands services.

Il ne faut pas non plus prendre trop à la lettre et interpréter à la manière d'aujourd'hui les signes du *tempo* que nous trouvons dans les vieilles éditions, car le sens des termes a beaucoup changé. J'ai déjà indiqué plus haut (1) la différence entre l'*andante* du dix-huitième siècle et celui d'aujourd'hui.

Le *grave*, par exemple, dans les ouvertures françaises, exigeait un mouvement pompeux, mais animé.

Le *tempo rubato* a peu de commun avec ce que nous entendons aujourd'hui par ce mouvement; c'est un simple ornement.

Mozart parle déjà du *tempo rubato* dans notre conception moderne et dans un sens à peu près semblable à celui de Chopin (2).

« Les gens s'aperçoivent maintenant, écrit-il à son père, que je ne fais pas de grimaces et que

(1) Dans le chapitre sur les *Traditions*.
(2) *Cf.*, p. 230.

Digitized by Google

néanmoins je joue avec beaucoup d'expression... Ils ne peuvent comprendre que dans le *tempo rubato* pour un *adagio*, la main gauche ne doit rien savoir. La main gauche ne peut pas céder. »

Mais il ne faut pas croire qu'avant lui on ignorait notre *tempo rubato*. Déjà Frescobaldi et Frohberger recommandaient aux exécutants d'éviter toute mesure rigoureuse et de s'abandonner librement aux mouvements.

Quand nous lisons chez Quantz que l'*adagio assai* à quatre temps doit être exécuté dans la durée de deux battements de pouls pour chaque huitième de la mesure, ce qui fait ♩ = 40, il ne faut pas nous effrayer de cette lenteur. Car dans le groupe de l'*adagio assai*, Quantz comprend le *lento* et le *largo*. Nous voyons donc que les mouvements anciens sont à peu près les mêmes qu'aujourd'hui et que cette prétendue lenteur au nom de la tradition n'est fondée sur rien de solide.

★

Ce qu'on appelle la tradition, c'est la longue barbe grise du patriarche, dont on affuble tous les auteurs du passé. Nous nous sommes tellement habitués à dire « le vieux Bach », « le père

Digitized by Google

Haydn » (le pauvre Haydn qui n'a jamais eu le bonheur d'être père), que nous ne pouvons les voir dans notre esprit qu'affligés de vieillesse et d'une démarche toujours grave et traînante.

Nous lisons dans les livres de voyages que les conducteurs des caravanes chantent certaines chansons qui ont le don de faire marcher leurs bêtes majestueuses beaucoup plus vite que tous les coups de fouet. Si on en connaissait le secret, on devrait s'en servir dans presque toutes les reconstitutions de musique ancienne.

Gardons-nous cependant de tomber dans l'exagération contraire, dans ces *prestissimo* si chers aux virtuoses. Je suis loin de vouloir défendre les abus de la vitesse, mais j'avoue que ce n'est pas tant le *tempo* exagéré qui me choque que la qualité même des mouvements rapides. Le galop le plus fougueux d'un pur-sang demeure toujours noble ; mais il y a dans l'*allegro* de certains exécutants un je ne sais quoi qui évoque la brutalité irréfléchie de la machine, ou l'empressement fiévreux d'un voyageur qui craint de « rater son train ».

Digitized by Google

5. — Les Ornements.

Wagner avait coutume de dire à ses musiciens :

« Mes enfants, faites attention aux petites notes, les grandes iront d'elles-mêmes. »

Il était de bon goût au siècle passé de ridiculiser les ornements de la musique ancienne. Les uns, parce qu'ils trouvaient plus facile de les railler que de les exécuter, chose qui aurait demandé des recherches assez minutieuses. D'autres voulaient nous persuader que ces broderies n'étaient qu'une conséquence de la sonorité grêle du clavecin, et que si les auteurs des dix-septième et dix-huitième siècles avaient connu nos pianos modernes, ils n'auraient pas tant abusé de ce papillotage. C'est bien l'opinion de Marmontel, de Le Coupey, de Méreaux et d'autres.

La voix humaine et le violon du dix-huitième siècle se prêtaient aux vibrations prolongées aussi bien qu'aujourd'hui ; pourquoi donc trouverions-nous une riche ornementation dans la musique vocale et dans les pièces pour violon ?

Plus encore que Wagner, les anciens tiennent à leurs agréments.

« Il faut reconnaître, disent-ils, trois conditions principales d'une bonne exécution :

Digitized by Google

bonne interprétation, bonnes « manières » et bon « doigté ».

« Personne n'a jamais douté, dit Ph.-Emm. Bach, de la nécessité des manières. On peut facilement le constater, car nous le trouvons partout dans une grande profusion. Quand on se rend compte de leur utilité, on ne saurait s'en passer. Elles relient les notes entre elles, elles les animent, elles leur donnent, quand il le faut, une importance particulière ; elles les rendent « aimables », excitent l'attention et aident à faire comprendre le sens de la musique. Une composition médiocre peut être rehaussée par les agréments, tandis que le meilleur chant, sans eux, paraît vide et monotone (1). »

L'idée, propagée par Bülow, qu'une broderie qui menace d'effacer le dessin lui-même doit être rejetée comme un enjolivement parasite, ne correspond pas beaucoup aux idées qu'avaient les maîtres des dix-septième et dix-huitième siècles à ce sujet. Ils tenaient autant à leurs enjolivements parasites qu'à la netteté du dessin, sinon davantage. C'est qu'ils aimaient bien ce style « maniéré », hérissé de pointes subtiles, d'allusions recherchées, de coquetterie et d'artifices et de bizarreries délicates.

En adoptant pour l'église des lignes plus sévères

(1) Ph.-Emm. Bach, *Versuch...*, t. I, p. 51.

Digitized by Google

ou plus grandioses, ils ne craignaient pas non plus de les atténuer par de belles parures, de fines broderies et de riches ajustements, ce qui n'enlevait rien à leur foi, ni à leur enthousiasme et ce qui s'harmonisait souvent merveilleusement avec les ciselures, les ors et les émaux des chapelles.

Le chant le plus grandiose, quand il n'est pas embelli, agrémenté, leur paraît une grande cellule de prisonniers. Et voilà pourquoi ils se défendent avec une telle énergie, non pas contre la suppression complète des ornements, ne pouvant prévoir un tel barbarisme chez les éditeurs et les rééditeurs futurs, mais contre la moindre altération d'une manière.

« Je suis toujours surpris, dit Couperin, après les soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible dans une méthode particulière connue sous le titre de *l'Art de toucher le clavecin*, d'entendre les personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'ai marqué, sans augmentation ni diminution. »

Digitized by Google

« Une *appoggiature* hors de place, dit Gluck, une *trille*, une *roulade* peuvent détruire l'effet d'une scène entière. »

Muffat défend les ornements français contre les préventions de certains musiciens allemands.

« Ceux, dit-il, qui sans discrétion décrient les ornements et les agréments de la méthode française, comme s'ils offusquaient l'air ou l'harmonie, n'ont certes guère bien examiné cette matière, ou n'ont jamais entendu jouer de vrais élèves, mais seulement peut-être de faux imitateurs de l'école de feu M. Lully. »

Tous les auteurs indiquaient avec soin la manière de réaliser leurs agréments. Les enlever ou les supprimer est un sacrilège, semblable à celui qu'on commettrait en abattant les ailes, les gargouilles, les chimères et les autres ornements de l'église de Notre-Dame de Paris, pour lui donner une surface unie et les lignes sévères d'un temple oriental.

On veut nous faire croire que Bach se servait à peine des agréments. Forkel est le premier à avoir fait cette constatation :

« Il était d'usage, dit-il, au commencement du siècle dernier, de surcharger toutes les notes écrites pour les instruments, de traits et d'agréments placés tant au-dessus qu'au-dessous de ces notes, mode que nous venons d'appliquer tout

Digitized by Google

récemment à la musique écrite pour les voix. Bach montra quelque condescendance pour cette habitude (1), mais son erreur fut de courte durée et il revint bientôt à un goût plus pur, à la nature, » etc.

Cependant nous voyons une richesse d'ornements dans les *Inventions* et les *Sinfonies*, dans les *Variations de Goldberg* et à peu près partout. Ce qui a pu suggérer à Forkel et à tous les autres cette erreur, c'est que Bach réalisait souvent en grandes notes ses ornements. On le lui reprochait même, car cela diminuait la beauté et la subtilité graphique de l'écriture (2). On cite souvent comme un modèle de sobriété ornementale le *Concerto italien*.

Voici l'aspect qu'aurait eu l'*Andante* de ce *Concerto*, si Bach n'avait pas réalisé les « manières » en grandes notes.

(1) « Toutes les manières, tous les petits ornements, enfin tout ce que l'on comprend dans la *méthode* du jeu accompli il (Bach) l'exprime formellement en toutes notes et cela enlève non seulement à ses ouvrages la beauté de l'harmonie, mais rend encore le chant entièrement inintelligible. » — SCHEIBE, *Critischer Musikus*, 1737. Cité par PIRRO, *Esthétique de J.-S. Bach*.

(2) Marpurg conseille d'écrire *les appoggiatures longues* en grandes notes, malgré que la beauté graphique en souffrirait. — MARPURG, *Anleitung zum Clavierspiel*, Berlin, 1753, p. 48.

Digitized by Google

Digitized by Google

FAC-SIMILÉ DE L'ÉDITION GRAVÉE PAR BACH.

Digitized by Google

Digitized by Google

FAC-SIMILÉ DE L'ÉDITION GRAVÉE PAR BACH.

Digitized by Google

Digitized by Google

FAC-SIMILÉ DE L'ÉDITION GRAVÉE PAR BACH.

Digitized by Google

EXPLICATION DES ORNEMENTS.

G. — Manières arbitraires (*willkürliche Manieren*). Elles n'avaient pas de signe et leur emploi dépendait absolument de l'interprète, qui diminuait « à sa guise » certaines grandes notes

Digitized by Google

pour embellir la ligne mélodique d'arabesques et de variantes.

H. — Tempo rubato, anticipation ou retard. Cet ornement n'a pas de signe non plus et appartient à la catégorie des manières arbitraires.

★. — Signes d'ornement indiqués par Bach : cinq pincés (*mordant*), cinq trilles (*trillo*) et quatre cadences doubles (*doppelt-cadence*)

O. — Appoggiatures simples écrites par Bach en petites notes.

Nous trouvons ainsi dans les 49 mesures de l'*Andante* du *Concerto italien* plus de 150 ornements, dont 16 seulement ont été indiqués par Bach, 14 par des lignes et 2 en petites notes ; tous les autres ont été réalisés par lui en grandes notes. L'abondance de manières arbitraires s'explique facilement, étant donné le caractère italien du morceau.

On distinguait à l'époque deux façons d'ornementer un *adagio* : le goût français exigeait une exécution précise de tous les ports de voix, trilles, cadences, pincés, battements, flattés et agréments indiqués par l'auteur sans y en ajouter d'autres ; le goût italien admettait, en outre, les manières arbitraires (willkürliche Manieren) qui nécessitaient une certaine science du contrepoint et quelque invention personnelle. Ce sont des variantes, des roulantes, des arabesques, le *Groppo* (*Walze uo*

Digitized by Google

Rolle), le *Circolo mezzo* (*Halbcirckel*), la *Firata*, la *Ribattu'a* et autres : *rollende Figuren*, qui sont multipl s et varient, en formant ce qu'on appelait : *vermischte Manieren*, où toutes sortes d'ornements se trouvent entremêlés.

Diruta (1), Prætorius (2), Mattheson (3), Léopold Mozart (4), Quantz (5), Marpurg (6) nous en donnent des explications détaillées.

Bach nous a laissé une table d'ornements dans les « Clavierbüchlein » de Wilhelm-Friedmann, mais elle est loin d'être complète, elle ne contient que le trille, le mordant, la cadence et l'accent et quelques combinaisons de deux ornements composés, comme *trillo nud mordant*, *accent nud mordant* ou *doppelt cadence*, etc.

Le *coulé* (*Schleifer*), l'*arpeggio*, le *Nachschlag*, l'*Auschlag*, l'*acciacatura* manquent dans la table, malgré que ces ornements soient très fréquents dans les œuvres de Bach, comme d'ailleurs les manières arbitraires.

Il ne faut pas non plus appliquer la réalisation des ornements d'un auteur aux pièces d'un autre.

(1) Diruta, *Il Transilviano*. Dialoguo sopra il vero modo di Souar Organi et Instromentidapeinna. Venice, 1593.
(2) Prætorius, *Syntagma Musicum*. Lib. III, 16, 18-19.
(3) Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739.
(4) Léopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, 1756.
(5) Quantz, *Versuch*.
(6) Marpurg, *Anleitung*.

Digitized by Google

Ainsi, par exemple, l'*accent*, chez Bach, n'est pas à confondre avec l'*accent* de François Couperin; ce dernier correspond au *Nachschlag* allemand, tandis que le premier est un port de voix ϰ. Purcell marque les trilles par le signe suivant //. Gottlieb Muffat emploie 𝆑 pour indiquer un coulé; d'autres l'expriment aussi par une barre / au lieu de W.

Digitized by Google

XV

LE CLAVECIN

Il existe une très grande confusion au sujet du clavecin, du clavicorde, de l'épinette et du forte-piano.

On se sert sans distinction de ces termes qui désignent cependant des instruments bien différents.

En Allemagne, cette confusion est peut-être plus grande encore qu'en France, car les écrivains musicaux des dix-septième et dix-huitième siècles écrivaient souvent *Clavier* sans préciser davantage ou alternaient les mots *Flügel*, *Clavicymbel*, *Cembalo*, ce qui fait croire aux gens peu avertis à une différence entre ces instruments. Cela se complique encore par le fait que *Flügel* et *Clavier* désignent aussi nos instruments modernes. Ajoutons

Digitized by Google

que dans les rééditions du *Versuch* de Philippe-Emmanuel Bach, des éditeurs, peu scrupuleux, se sont permis de remplacer les termes de clavecin et clavicorde par ceux de forte-piano et pianino, et nous ne serons pas étonnés de trouver des erreurs fréquentes un peu partout, et même parfois chez les historiens les plus savants.

J'ai devant moi le catalogue du Musée Mozart de Salzbourg, où je lis :

« Le petit clavicorde (épinette) [*sic*] à cinq octaves, dont Mozart se servit encore pendant cinq mois, en composant la *Flûte enchantée*, le *Tito*, le *Requiem* et la *Cantate des francs-maçons*, ce qui est prouvé par une note de la veuve Constance, épouse du Conseiller d'État de Nissen, ci-devant veuve Mozart. »

Mozart ne se servit jamais de sa vie ni du clavicorde, ni de l'épinette.

Si c'était une épinette, cela ne pourrait être en même temps un clavicorde, ce dernier ayant des cordes frappées, là première des cordes pincées.

Je n'ai pas encore eu le bonheur de visiter le Mozarteum, mais je puis affirmer que cet instrument doit être un piano-forte carré.

Clavier chez Philippe-Emmanuel, chez Marpurg, chez Quantz, chez Mattheson, est un terme général pour tous les instruments à clavier.

Le *Flügel*, c'est le clavecin, instrument différent

Digitized by Google

du *clavicorde* et du *forte-piano* et n'appartenant même pas à la même famille.

Une idée assez répandue veut que le clavicordeait été un instrument très en vogue aux dix-septième et dix-huitième siècles, à l'égal du clavecin ou plus encore que lui.

Or, en France et en Italie, on ne l'a presque pas connu ; Bonnet dans son *Histoire de la musique* ne le mentionne même pas.

Dans le *Supplément du Dictionnaire des Sciences* du dix-huitième siècle, nous lisons :

« On présume que le clavicorde est un peu moins ancien que l'épinette. Cet instrument a le son très doux, il sert à accompagner les petites voix, mais ne doit pas être réuni avec d'autres instruments dans un concert; il n'a pas assez de force pour se faire entendre. »

Dans un autre article du même *Supplément*, nous trouvons :

« Ordinairement, les tons graves du clavicorde ont un son de chaudron et les aigus n'en ont point du tout; le clavicorde ne peut guère avoir que tout au plus trois octaves, dont le son soit agréable.

« Un célèbre musicien allemand nommé *Bach* (1), présentement directeur de la musique de la ville de Hambourg, ne juge d'un joueur de clavecin

(1). Philippe-Emmanuel.

Digitized by Google

qu'après l'avoir entendu toucher du *clavicorde.* »

Le clavicorde eut une influence bien limitée sur l'art musical et ne fit jamais école, car il n'y eut jamais de « clavicordistes ».

L'Allemagne est le seul pays où cet instrument ait joué un certain rôle, mais pas celui qu'on lui attribue aujourd'hui. Exclu de la grande musique, il servait pour accompagner une petite voix, ou comme instrument pour commençants.

Philippe-Emmanuel Bach le recommandait principalement comme instrument d'étude, parce qu'il était plus aisé à toucher et parce qu'il était, plus que le clavecin, capable de *piano*, de *forte* et de tenue, quand on savait bien le ménager; l'élève pouvait ainsi s'accoutumer à donner de l'expression à son jeu. Comme Marpurg est d'un avis opposé et trouve le clavecin préférable pour les commençants à cause de ses cordes qui ont des vibrations plus prolongées, l'idée de Philippe-Emmanuel Bach ne peut pas être considérée comme une opinion générale.

Quoi qu'en aient dit les Français, le clavicorde est un instrument d'une sonorité fascinante et on peut comprendre l'engouement d'un Forkel qui le préférait au forte-piano. Mais sur quoi fonde-t-il l'affirmation que Bach préférait le clavicorde au clavevin ? Le traducteur français de Forkel, Félix Grenier, est allé encore plus loin : partout où, dans

Digitized by Google

l'original, il a vu soit *Flügel*, soit *Clavicymbel*, soit *Clavier*, soit *Clavessin*, il a mis tout uniment : *Clavicorde*.

Quelle charmante simplification ! Nous trouvons donc dans la traduction : des clavicordes à deux claviers, des clavicordes à registres et autres monstres qui n'ont jamais existé, des *concerti grossi* pour deux clavicordes — autant dire tout de suite pour deux claviers muets.

Et pour éviter la monotonie, il introduit parfois à tout hasard le mot *Harpsicorde*, mais le *Harpsicorde* n'est que le synonyme anglais du clavecin.

Même dans la liste des ouvrages gravés du vivant de Bach et qui ont été corrigés de la propre main du Cantor, nous trouvons ces modifications précieuses :

« *Clavierübung*, ou *Exercices pour le clavicorde* consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française écrits pour harpsicorde à deux claviers. »

Quel charabia — des exercices pour clavicorde écrits pour un harpsicorde à deux claviers !

Le titre exact de l'édition, dont j'ai vu l'exemplaire corrigé par Bach au British Museum porte : *fuer ein Clavicymbel mit zweyen Manualen*. Et Forkel en donne la copie exacte.

J'ai choisi cet exemple entre mille autres, et

Digitized by Google

quoi de plus naturel que des éditions semblables fassent naître une confusion dans les esprits des lecteurs !

★

Une autre opinion très répandue aussi est celle-ci :

Les clavecinistes étaient fort mécontents de leurs instruments et rêvaient à notre piano moderne.

Tout en reconnaissant la différence entre les instruments à archet qui soutiennent plus longuement les sons, Couperin dit : « Le clavecin a dans son espèce un brillant et une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments (1). . Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par luy-même (2). »

« Cet instrument a ses propriétés comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui sont : *la précision, la netteté, le brillant et l'étendue.* »

Philippe-Emmanuel Bach parle toujours avec

(1) François Couperin, *Préface du Concert instrumental. Apothéose composée à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully*, 1725.

(2) François Couperin, *Pièces de Clavecin*, 1713. — François Couperin, *l'Art de toucher le clavecin.*

Digitized by Google

enthousiasme du clavecin et de tous les instruments à clavier de son époque

« Il ne serait pas difficile, dit-il, de démontrer leur perfection, car ils réunissent les qualités de tous les autres instruments. »

Après avoir énuméré les difficultés de l'exécution, il dit que tout le monde est tellement attiré par le charme des instruments à clavier, qu'on ne se laisse pas rebuter par les peines qu'ils imposent.

J'ai parlé plus haut (1) de l'importance qu'on attribuait au clavecin dans l'orchestre.

Ce roi des instruments à touches a été considéré non seulement comme excellent, mais comme parfait, et on croyait que tel il était, tel il resterait toujours, sans jamais déposer son sceptre.

Balbastre, organiste de Louis XVI, a dit à Pascal Taskin, ce fameux inventeur du registre de buffle qui venait de toucher le premier piano-forte introduit aux Tuileries : « Vous aurez beau faire, mon ami, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin. »

« Le piano-forte est une invention de chaudronnier en comparaison avec le clavecin », disait Voltaire.

Philippe-Emmanuel prévoit le reproche de

(1) Voir p. 162.

Digitized by Google

sécheresse et de manque d'expression qu'on peut adresser au clavecin, il affirme que cela ne pourrait être que la conséquence d'une mauvaise exécution.

On exagère aujourd'hui quand on prétend que le clavecin ne pouvait produire que des sons courts, car ses cordes ont des vibrations aussi prolongées qu'un piano sans pédale. J'en ai fait maintes fois l'expérience.

On peut également obtenir sur le clavecin le *piano* et le *forte*, principalement sur celui à deux claviers, en prenant *piano* sur l'un et *forte* sur l'autre.

Quantz et Philippe-Emmanuel donnent même des instructions d'après lesquelles on obtient le *piano* et le *forte* sur un *cembalo* à un clavier.

Le Gallois, dans sa lettre à Mlle Reygnault de Salier touchant la musique (1680), assure que Jacques Champion de Chambonnières, par sa manière d'attaquer les touches du clavecin, tirait de cet instrument des sons d'une qualité si moelleuse, qu'aucun artiste ne pouvait l'atteindre dans cet art.

« Tout considéré, dit Jean Denis (1), on n'a sceu receuoir aucun instrument plus propre que l'Espinette... le plus bel instrument du monde et le

(1) JEAN DENIS, *Sur l'accord de l'Espinette* (1650).

Digitized by Google

plus parfaict; veu qu'il ne se peut faire de musique qu'il n'exprime et n'exécute tout seul, ayant des clauecins à deux clauiers pour passer tous les unissons, ce que le luth ne sçauroit faire. »

Et La Fontaine dans son Épître à M. de Nyert sur l'Opéra :

> De cet aimable Enfant (1) le clavecin unique
> Me touche plus qu'Isis (2) et toute sa musique.
> Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
> Pour contenter l'esprit et l'oreille et les yeux...

On pourrait multiplier ces citations à l'infini.

Or, tandis que nous voyons tous les clavecinistes enchantés de leur instrument, un des premiers forte-pianistes célèbres, Steibelt, fils d'un fabricant de pianos, écrit en 1806 : « Pour masquer la monotonie du piano j'ai voulu que les seuls moyens qu'il a servissent à sa gloire, etc. ».

M. Gaston Carraud, dans un de ses intéressants articles, a remarqué avec beaucoup de finesse qu'il n'y a pas lieu à s'étonner de ce que Bach ait repoussé le forte-piano, car, de son temps, le clavecin était arrivé à sa perfection et l'instrument de Silbermann pouvait être encore dans un état embryonnaire. Mais à l'époque de Steibelt, le piano

(1) Mlle Marie-Françoise Certain, célèbre claveciniste.
(2) Opéra de Lully.
(3) Steibelt, *Méthode du Piano*. Paris, 1806.

Digitized by Google

est arrivé déjà à une grande perfection d'après notre conception moderne; seulement, c'était en réalité un instrument monotone en comparaison du clavecin, puisqu'il ne possédait ni un double clavier, ni des registres aussi riches.

Il faut se garder de le considérer comme un clavecin perfectionné — cordes pincées et cordes frappées sont choses trop différentes. Le pianoforte n'est qu'un clavicorde, amélioré si l'on veut, d'une sonorité un peu plus puissante.

★

Comment le « flegmatique forte-piano » est-il arrivé à détrôner le « majestueux clavecin » ?

C'est là une question plus compliquée qu'on ne le pense.

On a été toujours d'accord pour reconnaître la « beauté parfaicte » du luth Or, au commencement du dix-huitième siècle cet instrument disparut complètement... Pourquoi ?

Titon du Tillet dit avoir rencontré en 1736 M. Falco, un grand amateur du luth, qui lui affirma qu'on aurait de la peine à trouver à Paris plus de trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent de cet instrument. « Il m'engagea à monter chez lui, où, après m'avoir placé dans un fauteuil antique,

Digitized by Google

il me joua cinq ou six pièces de luth, me regardant toujours d'un air tendre et répandant de temps en temps quelques larmes sur son luth... Je ne pus m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes; et ainsi nous nous quittâmes (1). »

Vers la fin du dix-septième siècle, on recherchait les meilleurs luths pour les transformer en théorbes, par l'agrandissement du manche et l'addition de cordes supplémentaires.

Un peu plus tard, la mode s'étant emparée tout à coup de la vielle, auparavant laissée aux mendiants et aux ménétriers de village, on vit les marquises de la cour de Louis XV rechercher les luths, « ces instruments gothiques et méprisables qui subsistaient encore, pour les faire transformer en vielles (2) ».

Dans la lettre de l'abbé Carbasus sur la *mode des instruments de la musique* (1739), un professeur de vielle, qui commençait alors à devenir à la mode, fait la critique des instruments :

« Si madame jette un coup d'œil sur tous les instruments de musique, elle n'en trouvera, excepté la veille, aucun de parfait. »

Au concert monstre donné à Nuremberg le 12 mai 1643 et intitulé : *l'Origine, le Progrès, l'Usage*

(1) Titon du Tillet, *le Parnasse français*, 1732, p. 405.
(2) Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, Turin, 1899.

Digitized by Google

et l'Abus de la noble musique (1), dans le numéro devant donner l'idée des abus de la noble musique, on a entendu des pièces exécutées sur des instruments devenus trop vulgaires ou tombés en désuétude. On y trouvait entre autres la vielle, la musette et des chalumeaux, instruments qui commençaient à être très à la mode en France.

M. Hubert le Blanc a consacré tout un livre à nous peindre la lutte entre le violon et la viole, en prenant la défense de ce dernier instrument contre les prétentions du grossier violon.

J'essayerai de résumer en quelques pages ce livre intéressant (2) :

« Sultan Violon, un Avorton, un Pygmée, non content de l'Italie, se propose d'envahir les États voisins et rendre à la Basse de viole à son tour, ce qu'elle avoit prêté aux Luths, Thuorbe et Guittarre, sans même excepter la Harpe du Roi David. »

Sur le point de commencer l'entreprise, il fit une prière adressant ses vœux à la nouveauté : « Déesse toute puissante en ces climats, si avec vous on passe naturellement du mauvais au médiocre..., vous avez nécessairement l'autre qualité d'engager à passer de l'excellent au détestable ! »

(1) *Curiositaeten*, 1644, cité par Lavoix fils.
(2) M. Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, MDCCXL.

Digitized by Google

Comme il n'était pas sultan encore, ni si fier qu'il est à présent, il aborde humblement le clavecin et le violoncelle et leur dit : « Beaux Sires, je vous propose de vous associer et de vous porter pour les trois instruments, seuls nécessaires en musique, avec lesquels on peut se passer de tous les autres. »

Bientôt, la renommée débitait du faux comme du vrai sur les miracles de l'art que rapportait le violon.

La salle immense fut remplie, on était accouru de tous côtés.

On cria au miracle. Le beau son ! qu'il est rond !

Le violon se trouvait propre à exciter les grandes passions.

Et la viole, au son tendre, ne fut jugée bonne qu'à exprimer des Bergeries ou des Élégies.

— « Qu'est-ce autre que le plus odieux manège, dit la viole, de faire consister le mérite d'un instrument à remplir le concave d'un vaste endroit? Quoi ! nous laissera-t-on confondre la force des poumons avec la bonté des raisons ? Stentor a-t-il remporté l'estime des Grecs sur les raisonnements de Démosthène, qui n'avait pas une poitrine de fer et un gosier d'airain, de même que vous et la Trompette ? »

Digitized by Google

Il s'élèva un grand cri d'applaudissements. Les dames donnèrent donc leurs encouragements à la basse de viole qui se marie si bien avec leur voix.

Le violon en fut outré de dépit et recourut aux injures contre la viole en ces termes offensants :

— « Madame la Boîte à perruque, de grand étalage et de peu d'effet, entre la grosseur de votre ventre et le son qui en sort, se trouve la proportion gardée entre la Montagne dans les travaux de l'enfantement et une Souris dont elle accouche.

— « Vous avez beau faire, repartit la Viole, la raison du plus fort ne sera jamais la meilleure dans la symphonie, etc... »

Après de longues discussions et après la descente de tout l'Olympe guidé par Mlle Certain, le prononcé des Dames fut que « le ton élevé et le son éclatant du violon ne sentent du tout point sa personne de qualité, ni une éducation noble ; par conséquent, la viole restera le partage d'un galant homme ; quant au violon, on lui abandonnera l'audience publique, étant reconnu comme l'instrument de la grande bande, sinon des animaux moutonniers, laissant la mode décider sur les instruments, comme sur la façon des habits. »

Digitized by Google

★

Ce n'est donc d'après Hubert le Blanc que le mérite de remplir « le concave d'un vaste endroit » qui a fait triompher le vulgaire violon contre la tendre viole.

On aurait tort de croire que la même cause a fait détrôner le clavecin.

Le piano-forte, sous son aspect primitif, et plus tard à l'époque de Philippe-Emmanuel, de Haydn, de Mozart et même de Beethoven jusqu'à la moitié du dix-neuvième siècle, avait une sonorité plus faible que le clavecin. Quantz, Marpurg et le fils de Bach le constatent à chaque page de leurs écrits. Pour ceux qui connaissent un peu ces instruments, il ne peut y avoir d'ailleurs aucun doute à ce sujet.

On s'obstine à ne trouver dans le clavecin, comme l'a si bien dit M. Pirro, que « la petite voix chevrotante d'un vieillard en jabot », en méconnaissant complètement la puissance de ses notes graves et cette sonorité ample et massive qu'on peut obtenir par l'accouplement des registres.

Il est intéressant de remarquer que les tentatives de renforcer la sonorité du clavecin ont été relativement très rares. Les innombrables inventions ont été surtout destinées à augmenter la variété des sonorités ou à prolonger le son.

Digitized by Google

En 1610, Jean Heyden inventa un clavecin qui eut la faculté de prolonger les sons et qui fut présenté comme un numéro d'attraction dans ce fameux concert monstre de Nuremberg, dont j'ai parlé plus haut.

Dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, le clavecin à archet (*Hohlfeldtischer Bogenflügel*) fit fureur en Allemagne.

Les trois grands potentats de la musique, Philippe-Emmanuel Bach, Quantz et Marpurg, le considéraient comme l'instrument idéal (1) et en tous points supérieur au piano-forte, au clavicorde et même au clavecin.

« Il serait à désirer que tous les clavecins fussent construits d'après le système de Hohlfeld », écrit Philippe-Emmanuel. Malgré toutes ses qualités, cet instrument n'a pas eu de succès dans la suite.

Les clavecins théorbes avaient une sonorité plus douce, comme d'ailleurs le clavecin-luth, pour lequel J.-E. Bach avait écrit des pièces divines.

(1) Dans le supplément au *Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers* paru en MDCCLXXVI à Amsterdam, F. D. C. raconte avoir vu un instrument de ce genre à Berlin ; « celui qui l'avait construit avait substitué les cordes de boyaux aux cordes d'acier et une espèce d'archet aux roues, couvertes de parchemin ; cet archet était une large bande formée par un assemblage de nombre de crins de cheval, noués à un bout ; cette bande de crins, qui formait un anneau, passait sur deux cylindres. A une des extrémités de l'archet était un petit sachet de mousseline ou de quelqu'autre tissu clair, plein de colophane, qui frottait continuellement les crins ».

Digitized by Google

L'invention admirable du facteur Pascal Taskin qui remplaça les becs de plumes par des morceaux de cuir de buffle a produit non pas une augmentation de sonorité, mais un *pincement plus doux qui caressait la corde* (1). Cette invention a été adoptée partout sous le nom de *registre de buffle*.

On tenait beaucoup à ce registre et il a persisté jusque dans les forte-pianos, où on pouvait l'obtenir en se servant en même temps de la pédale B. et C. La troisième pédale de piano-forte portait d'ailleurs le nom du *jeu de buffle*.

Le piano-forte avait encore un jeu de luth, comme le clavecin, qu'on obtenait par l'accouplement des deux premières pédales A et B.

Il y avait vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième des pianos qui n'avaient que ces deux premières pédales; on les nommait *pianos ordinaires*.

Les grands pianos anglais n'en avaient que deux, celle marquée B, pour lever les étouffoirs, et celle marquée D, pour produire un *pianissimo*, appelée aussi pédale céleste.

(1) Dans la réunion des membres de la Société Bach, après les fêtes de Bach à Eisenach le 28 mai 1907, M. Obrist reprochait à Pleyel d'avoir remplacé dans ses clavecins les becs de plume par des bouts de cuir. Le conservateur du Musée Liszt est en erreur en considérant le registre de buffle comme une invention moderne. — Voy. BACH *Jahrbuch*, 1907, p. 194.

Digitized by Google

Le piano-forte dans sa forme primitive est un instrument charmant d'une sonorité délicieuse et dont les ressources sont parfois plus variées que celles du piano moderne, mais d'un éclat très faible, très atténué.

Ce n'est donc pas par sa force qu'il a pu supplanter le clavecin. Le double clavier commençait à être superflu au temps de Haydn et de Mozart à mesure que la musique perdait son caractère polyphonique et que le genre descriptif devenait rare dans le domaine du piano.

En outre, le piano-forte offrait de grands avantages pratiques; sa fabrication moins compliquée, son prix plus accessible, son accord plus facile et plus résistant pouvaient disposer en sa faveur.

Et, malgré toutes ces qualités, il a mis près d'un siècle avant d'être adopté A l'époque de Bach, son rôle fut minime; au temps des fils de Bach, on lui préférait le clavecin. Mozart et Haydn l'employaient à l'égal du clavecin, sans montrer de préférence à aucun de ces instruments.

Son véritable triomphe ne date que du commencement du dix-neuvième siècle.

Et le roi des instruments qui, durant trois siècles, charma les loisirs des châtelaines, anima la solitude des cloîtres, fut le confident des Frescobaldi, des Bach et des Couperin, régna en maître au théâtre et à l'église, — détrôné, dédaigné et mé-

Digitized by Google

prisé, ira finir misérablement ses jours, transformé en bureau, en commode, en armoire à linge ; ou, grâce aux riches peintures des Boucher, des Téniers et des Vanloo, sera rélégué sous la poussière des Musées à la risée des badauds qui ne comprendront rien à son élégance, à sa beauté, à sa noblesse, à sa splendeur.

Sic transit gloria mundi !

On trouve très souvent cette exclamation sur des vieux clavecins et épinettes ; elle signifiait, croit-on, que la gloire de ce monde s'évanouit comme le son.

Digitized by Google

XVI

LES VIRTUOSES

Les anciens théoriciens, dans leurs traités de l'exécution, font souvent allusion à l'analogie entre l'interprétation d'une œuvre musicale et tel ou tel autre genre d'éloquence. Je me suis procuré un *Précis d'art oratoire* et je ne le regrette point. Non seulement j'y trouve des indications de première utilité, mais c'est une lecture des plus charmantes et des plus instructives. Des choses qui me paraissaient auparavant absolument inabordables, me semblent maintenant d'une facilité courante; prenons par exemple le chapitre n° 2.

ORAISONS FUNÈBRES

Composer un éloge funèbre conformément aux indications que nous venons de donner; qu'un ministre

Digitized by Google

ou culte le récite dans un temple près d'une tombe : que le mot de providence remplace celui de la fatalité, vous aurez l'oraison funèbre, telle que l'a faite Bossuet, telle que nous souhaitons la voir reparaître pour l'applaudir.

Vous voyez, c'est aussi facile que de faire une meringue.

L'éloquence, c'est l'art de bien dire, l'interprétation c'est l'art de bien jouer et de bien chanter, disent les anciens.

On a tort de prétendre qu'il n'y a qu'une seule interprétation : la bonne. Et les mille mauvaises ? et les mille bonnes ?

Les orateurs reconnaissent bien des genres différents d'éloquence par rapport aux mouvements et aux passions, par rapport aux lieux dans lesquels parle l'orateur, ou par rapport au but qu'il s'est proposé, ou qui lui est imposé pour la circonstance.

Si nous voulions faire une classification dans le même goût, nous devrions prendre encore en considération l'époque et le style de l'auteur interprété. Un ouvrage semblable serait volumineux, mais relativement assez facile à écrire, étant données les grandes analogies que nous offrent vraiment le manuel d'éloquence. Nous pourrions garder intactes des pages entières en remplaçant ou en changeant par-ci, par-là, quelque terme technique.

Digitized by Google

Citons au hasard :

... On gagne la confiance par l'assurance avec laquelle on se présente devant le public, par la gravité qui semble un gage de sagesse et de longues préméditations préliminaires. Quelquefois aussi, des voies contraires mènent au même but, et la sévérité, la rudesse, la brusquerie excitent au plus haut degré la confiance... Une voix sonore et forte n'est pas moins nécessaire. En effet, jamais un silence parfait ne règne dans les assemblées, et cependant, il faut entendre l'orateur...

Cela correspond à ce que Chopin disait à Liszt : « Pour jouer devant le gros public, il faut avoir, comme vous, de quoi l'assommer. »

Cicéron voulait que l'on commençât et que l'on finît par les moyens les plus forts, parce que, disait-il, il faut s'emparer des esprits en commençant et les vaincre en terminant. Quelques-uns ont voulu que l'on commençât par les preuves les plus faibles, de manière qu'on s'élevât graduellement aux plus fortes et qu'enfin on terminât par celles qui sont décisives.

Les deux systèmes sont en usage dans l'interprétation musicale. Le virtuose affecte particulièrement le premier, soit en préludant avec emportement, en faisant gronder les basses, soit en s'abandonnant impétueusement dès le commencement du morceau à un sentiment irrésistible de passion, de douleur et d'indignation afin de frapper, d'élec-

Digitized by Google

triser, d'entraîner les auditeurs et de s'entraîner soi-même; d'autres, de nature plus rêveuse, préfèrent parcourir légèrement le clavier du haut en bas, ou entrer en matière timidement et, en graduant la passion, arriver à l'apothéose non pas essoufflés comme les précédents, mais en pleine force.

Le *Manuel d'éloquence* contient une masse de recommandations et de recettes pour éveiller les sens et qui ont, à l'instar du chant phrygien, le don d'exciter les passions, d'émouvoir, d'effrayer, d'irriter, d'attendrir. En s'y appliquant, nous obtiendrons facilement tous ces effets et pourrons ensuite verser des larmes de joie, d'avoir fait couler tant de larmes amères.

Je crois ne pas me tromper en rapportant le genre de l'interprétation des « virtuoses » à l'éloquence de l'orateur plébéien, ou peut-être plus encore à l'éloquence militaire.

Les caractères propres de l'éloquence militaire sont la rapidité, l'éclat et l'enthousiasme. Il ne s'agit plus ici de ces formes lentes et respectueuses, de ces circonlocutions oratoires, de cette subtile argumentation. Il ne faut pas oublier qu'ici l'orateur commande et que, qui commande en bottes et en éperons, commande avec l'accent du despotisme. On peut ajouter que jamais l'habile général n'espère, ni ne conseille la victoire; il en est sûr, il la décrète... Ainsi des figures brillantes, variées, un style rapide et pompeux, la plus grande véhémence dans l'accent, la présence

Digitized by Google

perpétuelle de l'idée de la gloire : voilà ce que doit réunir un discours militaire.

Quant à l'orateur populaire, son langage doit avoir des accents plus humains, plus émouvants, plus de larmes dans la voix, tout en restant excitant, pompeux.

L'interprétation des virtuoses-types vacille entre ces deux genres d'éloquence, mais elle a moins de dignité! Ces prouesses d'acrobaties, ces regards de défi qu'ils lancent à leur instrument, ces *ralentandos* exagérés accompagnés de hochements de tête extatiques, ces pâmoisons, les yeux levés vers le plafond, pour nous commander l'attendrissement, ces arpèges arrogants, ces hardiesses trop proches de l'insolence, ces faux brillants, ces *pianissimo* après un long *crescendo*, ces emportements routiniers vers la fin du morceau pour mettre un terme aux oscillations de l'auditoire et pour achever la victoire, et toutes ces singeries de la grande marée de l'âme, ont un petit « je ne sais quoi » de charlatanisme.

★

La virtuosité n'est pas une invention de date récente, la plupart des compositeurs des temps passés étaient de grands virtuoses. Bach devait sa renommée plus encore à sa perfection sur l'orgue

Digitized by Google

et sur le clavecin qu'à ses œuvres. Hændel, Mozart, Haydn étaient de grands virtuoses. Le Père Mersenne parle avec enthousiasme de Jacques Champion de Chambonnières, en qui l'épinette a « rencontré son dernier maistre » (1), malgré que le marquis de Chambonnières se piquât d'être homme du monde, ne jouant du clavecin que pour son plaisir.

Les virginalistes anglais ont dû être d'une habileté étonnante, leurs œuvres présentent des difficultés plus grandes que les *Rapsodies* de Liszt. On attachait en général une importance extrême à la bonne exécution. Lully prenait le violon des mains d'un exécutant qu'il trouvait en faute et le lui cassait sur la tête; il faisait jusqu'à trente répétitions à l'orchestre de ses opéras. Phil.-Emm. Bach dit que, dans les meilleurs orchestres, on doit souvent, même dans les pièces les plus faciles, faire plusieurs répétitions à cause de quelques notes.

Bach rêvait d'entendre le jeu de Hændel et fit des voyages pour entendre Reincken; il joua même devant Reincken déjà très vieux, qui s'écria après l'avoir entendu : « J'ai cru que cet art allait mourir avec moi, mais je vois que vous le faites revivre. »

Frescobaldi savait même jouer du clavecin les

(1) Le P. Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636.

Digitized by Google

mains renversées, tour de force peu commode à imiter. Hiller dit que Bach faisait avec des pieds des passages que d'autres auraient de la peine à rendre avec leurs mains.

Bruhns (1) exécutait souvent des pièces de violon en jouant lui-même la basse sur le pédalier de l'orgue.

Les exigences qu'on présentait aux solistes étaient multiples. Le claveciniste devait savoir improviser dans les genres différents, développer un thème donné d'après les règles les plus sévères de l'harmonie, transposer d'un ton dans l'autre *prima vista*; il devait posséder à fond la basse chiffrée d'après le contre-point sévère ou dans le goût *galant*; il devait savoir la réaliser même quand elle n'était pas chiffrée, soit pour accompagner un soliste, soit pour faire le *basso continuo* à l'orchestre (2).

Les exigences à l'égard des organistes étaient plus grandes encore (3).

On n'était pas satisfait, c'est ce qu'affirme Phil.-Emm. Bach, quand un exécutant, en vrai pédant, ne voyait et ne réalisait que les chiffres d'après les règles admises. On demandait de lui du goût, de la fantaisie et de l'invention.

(1) Élève de Buxthehude, auteur d'admirables pièces d'orgue (1666 1697).

(2) Phil.-Emm. Bach, *Versuch.*, 1 vol.

(3) Tobias Norlind, *Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen musste.* J. M. G.

Digitized by Google

L'artiste des dix-septième et dix-huitième siècles ne pouvait donc pas se livrer exclusivement aux passions sportives dans l'exécution; on était très sensible au mérite de la difficulté surmontée, mais sans être uniquement absorbé dans le froid calcul des combinaisons techniques et des feux d'artifice. Le soliste devait être nécessairement bon musicien, ce qui n'est pas toujours le cas pour les virtuoses d'aujourd'hui. Dans nos pépinières de l'art, on greffe facilement la musique sur des sauvageons qui s'y prêtent à peine. Par suite d'un travail acharné, l'élève zélé, malgré une nature antimusicale, peut arriver à acquérir ce qu'on appelle « les doigts magnifiques » et en travaillant toujours les mêmes deux ou trois douzaines de morceaux qui forment le trousseau de chaque virtuose, il peut devenir grand violoniste, grand pianiste, sans être musicien ou artiste. Comme le répertoire n'a presque pas changé depuis trente ou cinquante ans, l'interprétation des mêmes morceaux ne cause aucun embarras, les petits imitent les grands, en outrant le genre, et, devenus grands à leur tour, ils se font imiter par leurs élèves.

La devise artistique est toujours la même : « mieux vaut frapper fort que frapper juste, et ne reculer devant rien qui soit capable de produire un effet! »

« Plus je joue en public, écrit Clara Schumann, plus je hais la virtuosité pure »

Digitized by Google

Je crois que le premier virtuose, dans notre conception du mot, fut le fameux pianiste Steibelt.

Il fit de grandes tournées comme pianiste en Angleterre, en Allemagne et visita Vienne, où il entra en lutte avec Beethoven et parut même avoir l'avantage dans l'opinion d'un certain monde d'amateurs. Ses détracteurs lui reprochaient l'usage immodéré du *trémolo*, l'inégalité de son jeu et la faiblesse de sa main gauche.

Son genre favori était les fantaisies avec variations, les rondos brillants et les bacchanales avec accompagnement de tambourin, exécuté par sa femme. Norvins assure qu'il « détrôna Dussek par la charlatanerie du jeu des pédales ». Il avoue lui-même dans sa *méthode* que son activité des pédales faisait crier tout le monde au charlatanisme, mais qu'on en est revenu.

Peut-être fut-il l'initiateur de cette mise en scène, pratiquée depuis par tant de pianistes. En tout cas, il y apporta la science consommée d'un homme qui n'ignorait rien des faiblesses de ses contemporains (1).

Norvins en fut témoin chez sa cousine, Mme de la Briche.

« Dans ces magnifiques salons, où se pressait l'aristocratie de la naissance et de l'argent, dans

(1) Paul d'Estrées, *la Musique depuis deux siècles*.

Digitized by Google

cette sorte d'académie littéraire et musicale où fréquentait l'élite de la France intellectuelle, poètes, artistes et savants, se présenta Steibelt, précédé de sa réputation de prestigieux et fantasque virtuose, l'œil sombre et fatal, le front chargé de nuages, l'allure inspirée. Il marcha droit au piano, s'y plaça en conquérant et préluda par une improvisation brillante qui lui valut un tonnerre d'applaudissements.

« Puis il se recueillit quelques secondes, et d'une voix brève, d'un geste impérieux, il ordonna qu'on éteignît le lustre, les candélabres et jusqu'aux deux bougies fixées sur le piano. Le feu de la cheminée éclairait seul la pièce, et ses lueurs rougeâtres dansaient sur les visages inquiets des dames assises au premier rang. Chacun intrigué de ces... préparations jusqu'alors inusitées dans le monde des artistes, échangeait à voix basse quelques mots avec ses voisins. Une suite d'arpèges vifs et saccadés commanda le silence.

« Puis une nouvelle pause. Enfin, quand il n'entendit plus le moindre murmure, Steibelt plaqua de formidables accords sur le clavier ; et soudain se détacha un véritable ouragan musical, avec force sifflements sinistres, hurlements lugubres et ricanements sataniques qui fit courber toutes les têtes et serrer tous les cœurs.

« Cette séance suffit à la curiosité de Mme de la

Digitized by Google

Briche. Cette dame laissa à de plus épris qu'elle d'harmonies fantasques le privilège de recevoir ce musicien démoniaque. »

Le pauvre Steibelt, qui aurait fait fortune de nos jours est mort de misère et d'épuisement, à Pétersbourg, où il remplaça Boïeldieu comme directeur de l'Opéra Italien (1).

Oscar Commettant raconte une histoire de virtuose qui semble invraisemblable et qu'il affirme des plus authentiques.

Un certain grand pianiste aussi admirable exécutant que *puffiste* habile, imagina de payer des

(1) Norvins parle encore d'une autre séance de Steibelt : « Invité chez la marquise de Brisay, il se défendit absolument de jouer malgré les instances et même les prières de la maîtresse de la maison. La situation devenait pénible pour tout le monde, quand un homme de haute taille marcha droit à Steibelt, et, lui touchant le bras, lui dit, les yeux dans les yeux : « Vous allez jouer, et sur-le-champ ». Steibelt, comme médusé par cette apparition, pâlit affreusement et se dirigea, chancelant, vers le piano. Son jeu ne se ressentit pas de cette subite terreur. Jamais il n'avait été plus pathétique ni plus saisissant. L'artiste passa en revue tout son répertoire : on crut un instant qu'on ne pourrait plus l'arrêter. »

Norvins apprit plus tard le mot de cette énigme. Le personnage, dont l'intervention avait eu si facilement raison de l'entêtement de Steibelt, était le baron Golz, ministre de Prusse à la Cour de France. Il connaissait, par le menu, toute l'histoire et tout le passé de son compatriote. Steibelt, d'abord protégé par le roi Frédéric-Guillaume II, s'était vu retirer brusquement la faveur du prince. Il avait commis un vol qui l'avait fait chasser de Berlin et le baron de Golz avait contre le coupable une demande d'extradition qu'il ne

Digitized by Google

femmes à raison de 20 francs par concert pour faire semblant de s'évanouir d'aise au milieu d'une fantaisie prise d'un mouvement si rapide qu'il eût été humainement impossible de la terminer. Une fois, c'était à Paris, dans une salle de concert qui n'existe plus aujourd'hui, une des femmes payées pour s'évanouir *manqua sa rentrée* et s'endormit profondément; le pianiste jouait le concerto de Weber. Comptant sur l'évanouissement de cette femme pour interrompre le finale de ce morceau, il l'avait pris dans une mesure impossible. Que devenir dans ce cas intéressant? Barboter comme un vulgaire pianiste ou faire semblant de manquer de mémoire? Non, il joua tout simplement le rôle que devait remplir *l'évanouissante* et s'évanouit lui-même; on s'empressa autour du pianiste, doublement phénoménal par son exécution foudroyante et sa frêle et sensible organisation; on l'emporta dans le foyer; les hommes applaudirent à tout rompre, les femmes agitèrent leurs mouchoirs, et « l'évanouisseuse », en se réveillant, s'évanouit, peut-être réellement, de désespoir de n'avoir pas fait semblant de s'évanouir (1).

tenait qu'à lui de présenter au gouvernement français. — DE NORVINS, *Mémorial*, publié par L. LAURAC DE LABORIE. Plon, 1896, cité par Paul d'Estrées, *l'Art musical*.

(1) OSCAR COMMETTANT, *le Piano et les Pianistes*.

Digitized by Google

Bonnet nous conte une anecdote tirée de l'histoire grecque qui pourrait dater de nos jours :

Un fameux joueur de flûte, nommé Harmonide et disciple de Timothée, lui demanda comment il pourrait faire pour remporter le prix destiné à la musique dans une fête publique à Athènes. Timothée lui représenta les difficultés de cette entreprise, entre autres que « ceux qui décident ordinairement dans les fêtes et dans les spectacles, sont souvent ceux qui sont le moins connaisseurs; que cependant, ce sont les plus entêtés, les plus opiniâtres et qu'ils crient le plus fort, comme ceux que l'on appelle aujourd'hui les petits maîtres de l'Opéra. Harmonide fit ses réflexions sur ce conseil et crut remporter le prix en prenant d'un ton plus haut qu'à l'ordinaire sur la flûte; mais dès la première fois qu'il monta sur le théâtre pour se faire entendre, il y expira, après avoir joué un air sur un ton supérieur. »

Et, de tout temps, nous rencontrons ce fait frappant que les artistes, pour se mettre au goût du vulgaire, ont recours à l'enflure, à la force et aux accents outrés.

Le dix-huitième siècle ne manquait pas de « virtuoses », parmi les chanteurs et les chanteuses, pour lesquels tout l'art se concentrait souvent dans les roulades des serins et dans les soupirs des ros-

Digitized by Google

signols, ou dans le chant outré, pour faire parade de la force des poumons (1).

On connaît le joli mot de Gluck. Pendant les répétitions d'*Orphée* à l'Académie royale de musique, Legros s'obstinait à hurler, selon sa méthode, la phrase de l'entrée au Tartare : « Laissez-vous toucher par mes plaintes. » Un jour enfin, le compositeur exaspéré l'interrompit au milieu de sa période et lui envoya cette bourrade en pleine poitrine : « Monsieur, monsieur ! Voulez-vous bien modérer vos clameurs ! De par le diable, on ne crie pas ainsi en enfer (2). »

Les *virtuosi* d'Italie sont le prototype de nos jongleurs de notes.

Le public les goûtait comme une délicatesse, mais les gens de goût trouvaient que les « passions que jouaient ces hommes sans barbe étaient trop suspectes de fausseté » et que leurs voix man-

(1) On se plaint parfois aussi des exécutants : « La musique aujourd'hui n'est plus que l'art d'exécuter des choses difficiles, dit le seigneur Pococurante, et ce qui n'est que difficile ne plaît point à la longue. » VOLTAIRE, *Candide*. — « Mais combien cette retenue envers la justesse parfaite si chatouilleuse à blaser moindrement, n'est-elle pas préférable à ce jeu que j'appelle effronté et non pas hardi qui, ne sondant jamais le guet, ne manque pas de mentir avec assurance sur la justesse et ne prend pour dupe que le Peuple, envers qui l'audace du débité a toujours été imposante dans l'éloquence. » HUBERT LE BLANC, *Défense de la Basse de viole*, 1774, f. 53.

(2) BERLIOZ, *Orphée*.

Digitized by Google

quaient de naturel, car « ils étaient comme un instrument dont l'ouvrier a retranché du bois pour lui faire produire des sons ». Le virtuose moderne avec ses muscles atrophiés ou exagérément développés par le travail mécanique se trouve un peu dans le même cas.

★

L'opéra a créé un style théâtral qu'on devrait garder pour le théâtre sans vouloir l'appliquer aux œuvres d'un caractère intime.

Il y a cependant une certaine littérature musicale à laquelle peut s'adapter cette interprétation d'apparat, mais les classiques en souffrent certainement. Quant à la musique des dix-septième et dix-huitième siècles, elle ne s'y prête nullement, car elle exige une perfection toute différente et presque absolument contraire.

★

Chopin, devenu le cheval de bataille de tous les interprètes à grand fracas, était lui-même l'opposé du virtuose-type.

Son interprétation, raconte Moschelès, correspondait à son extérieur, tous les deux étant délicats et rêveurs. « Ce n'est qu'après l'avoir entendu, dit-il, que je commence à comprendre sa musique

Digitized by Google

et m'explique l'enthousiasme des femmes. Son *ad libitum*, qui, chez ses interprètes, consiste en un manque absolu de la mesure, n'est chez lui que la plus aimable originalité. Certaines duretés des modulations ne me choquent plus, car ses doigts fins glissent là-dessus avec une légèreté de sylphes; son *piano* est tellement délicat que, pour obtenir les contrastes voulus, il n'a point besoin de se servir d'un *forte* puissant. »

Chopin plaçait très haut l'idéal du jeu du piano. Les premières leçons, étaient, d'après ses élèves, un véritable martyre; le toucher paraissait toujours sec et le moindre détail qui ne répondait pas à l'idée du maître était sévèrement repris... Pour donner à la main une position avantageuse et gracieuse en même temps, il la faisait jeter sur le clavier très légèrement. Son style reposait surtout sur le raffinement du toucher et sur la plus grande simplicité des phrases ; il repoussait toute affectation et, par suite, les changements trop grands du mouvement.

« Que l'interprétation de nos virtuoses modernes ressemble peu à ce qui a été rêvé par Chopin ! » s'écrie le fameux biographe du maître, le professeur Niecks dans son remarquable ouvrage : *Chopin als Mensch Musiker.*

Dans une des salles, chez Pleyel, on voit un vieux petit piano en acajou éteint, orné de modes-

Digitized by Google

tes bronzes. C'est le piano de Chopin, sur lequel il composa la *Fantaisie en fa mineur*, la *Marche funèbre*, le *Largo en ré ♭ majeur*, des Préludes, des Nocturnes et des Mazurkas.

Les pianistes et les employés de la maison regardent cette relique avec piété, mais non sans une certaine compassion... *petit son !*

Petit son ! comme l'a dit dédaigneusement Cherubini quand on lui annonça la mort d'un de ses instrumentistes.

« Son jeu est élégant, dit Fétis après le premier concert de Chopin à Paris, léger et gracieux, d'un brillant et d'une netteté remarquables, mais il tire peu de son de son instrument. »

Après le premier concert de Chopin à Vienne, nous lisons dans la *Wiener Theater Zeitung* : « Il ne fait que marquer légèrement, comme s'il causait dans une société de gens distingués sans cet aplomb rhétorique jugé indispensable par tous les virtuoses. »

Lenz, élève de Chopin, accompagna un jour chez la comtesse Chérémétiew son maître qui avait promis d'y jouer les variations de la sonate en la ♭ majeur (op. 26) de Beethoven. « Il a joué admirablement, raconte-t-il ; j'ai été émerveillé, *mais seulement* par la beauté du son, par le toucher, par le charme et par le style si pur... Mais ce n'était pas du Beethoven, c'était trop léger, trop

Digitized by Google

féminin ! » Au retour, l'élève dit franchement son avis au professeur qui lui répondit : « Je ne fais qu'indiquer, que suggérer et je laisse à mes auditeurs le soin de parachever le tableau. »

Ils rentrèrent à la maison et quand Chopin passa dans la pièce voisine pour se changer, Lenz eut la hardiesse de se mettre à jouer le même thème de Beethoven. Le maître intrigué, entra en bras de chemise et, s'approchant du piano, se mit à écouter attentivement jusqu'à la fin, après quoi, il posa la main sur l'épaule de son élève, et dit : « Je vais le raconter à Liszt, ça l'amusera ; c'est très bien joué, mais, faut-il parler si déclamatoirement ? »

Liszt affirme que tout ce qui dans la musique, dans la littérature et dans la vie, ressemblait au mélodrame, inspirait à Chopin une profonde aversion. A en croire ses élèves, son *tempo rubato* a peu de rapport avec le *rubato* de nos virtuoses, avec ce *tempo épileptique* (le mot est de Willy), qui met en bouillie les dessins et les arabesques. Le *rubato* chez Chopin voulait dire nonchalance et non pas désordre : la main gauche devait observer la mesure, pendant que la droite se livrait à la fantaisie et il disait alors : « La main gauche, c'est le maître de chapelle. »

Tous les contemporains sont d'accord quant à la netteté, à l'égalité de son jeu et à son aversion pour le style ampoulé et emphatique.

Digitized by Google

Son élève Guttman affirme que le jeu de Chopin était toujours très calme et que l'incomparable poète du piano avait rarement recours au fortissimo. Dans l'exécution, par exemple, de la Polonaise en la ♭ majeur, il ne déployait point cette force de tonnerre, à laquelle nous ont habitués certains virtuoses. Il commençait le fameux passage en octaves *pianissimo* et le menait jusqu'à la fin sans une progression dynamique trop éclatante. Il évitait en général tous les effets criards et tous les feux d'artifice.

Le baron de Trémont disait que Chopin est le « pianiste intime ».

Si le Couperin du dix-neuvième siècle se levait aujourd'hui de sa tombe, il serait certainement surpris, en constatant combien ses interprètes gaspillent de force inutile et d'emportement de mauvais goût.

« Monsieur Chopin, vous me reposez du piano », lui disait Auber, las des virtuoses qui pullulaient à cette époque autant que de nos jours.

Digitized by Google

XVII

LA MUSIQUE ET LES MÉCÈNES

Le 3 pluviôse an II, le maire de Rouen remercie le compositeur Champion d'avoir offert à la commune plusieurs airs patriotiques, en ces termes:

« Les arts sont enfin rendus à leur destination; ce n'est plus pour amuser un certain nombre d'êtres fortunés qui corrompaient tout par leur or; les artistes ne prostitueront plus leur industrie aux caprices et aux goûts crapuleux d'un cœur dissolu. Tu vas être en réquisition pour la République. Le musicien chantera les victoires des sans-culottes, les préjugés vaincus et la Raison promenant son flambeau sur les ruines de la superstition (1). »

(1) Du Robec, la Musique pendant la Terreur, *Mercure musical.*

Digitized by Google

On comprend l'engouement de la première heure. Mais cette rengaine ne cesse pas jusqu'à nos jours. Si l'on y croyait, les mécènes ont été de tout temps la plus grande entrave au développement des arts. On ne se lasse pas de nous répéter les mêmes anecdotes. Mozart mal reçu par le domestique d'un comte, Haydn tutoyé par le prince Esterhazy et, comme comble, pour nous prouver que la situation de l'artiste aux siècles passés avait été des plus méprisables, on nous montre Lully faisant le bouffon pour faire rire son roi. Comme s'il était plus déshonorant de faire rire un Louis XIV que de faire pleurer la femme d'un gros commerçant!

On continuait encore à l'époque de Beethoven à dédier ses œuvres aux hommes influents. Mais tout le monde regardait avec dédain ces dédicaces pleines de révérences et d'adulation et ces « très humble, très dévoué et très obéissant serviteur », en prenant en pitié leurs auteurs. On ne voulait pas voir dans ces épîtres de simples formules de politesse ou des compliments fort sincères et bien mérités pour ceux qui étaient souvent la providence de l'art.

« Condamnée au seul but de charmer les oreilles, dit Wagner, distraction de luxe, la musique sortit de ses langes... », etc.

Dorénavant la musique ne sera plus l'art d'un

Digitized by Google

certain nombre d'êtres fortunés. Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! Bayreuth sera le rendez-vous des sans-culottes !

Wagner a eu vers la fin de sa vie toutes les chances du monde ; ennemi des mécènes, il trouva en plein dix-neuvième siècle un vrai mécène de la Renaissance. Mais auparavant, il se débattait souvent au milieu de cruels soucis matériels, il frappait alors à la porte de quelque petit protecteur des arts avec un succès inégal. Sa vie ne ressemblait pas à celle d'un Palestrina, d'un Haydn, d'un Bach, travaillant dans le calme de leur vie modeste et dédiant les fruits de leur labeur à quelque riche amateur, dont la protection ou l'aide matérielle leur permettait de créer des œuvres nouvelles. Il luttait en vrai artiste du dix-neuvième siècle, avec cette agitation fébrile, réduit à la besogne la plus humiliante de se pousser à toute force au grand jour, pour ne pas mourir de faim. Les pages admirables où il nous le raconte indirectement ne pourraient être lues sans émotion par un artiste moderne.

« Pourquoi tous ces mortels privilégiés, dont le cœur brûle du feu de l'inspiration divine, quittent-ils leur sanctuaire ? Pourquoi courent-ils ainsi haletants dans les rues boueuses de la capitale, et recherchent-ils avec tant d'empressement des hommes ennuyés ou blasés, auxquels ils sacrifient

Digitized by Google

à tout prix un bonheur ineffable ? Et que d'efforts, que d'agitation, que de déboires, pour avoir occasion de faire ce sacrifice ? Que de machinations et d'intrigues ils sont obligés de mettre en œuvre pendant une bonne moitié de leur vie pour faire entendre au vulgaire ce qu'il ne pourra jamais comprendre ? Est-ce de peur que l'histoire de la musique ne vienne à s'arrêter quelque jour ou à s'interrompre ? Est-ce pour cela qu'ils effacent les plus belles pages de l'histoire de leur propre cœur et qu'ils brisent le lien divin qui aurait rattaché des cœurs sympathiques de siècle en siècle, au lieu que maintenant il n'est question que de toutes sortes d'écoles et de manières ?... Oh, si vous étiez tous mes frères et amis, je vous ferais une proposition à l'amiable : je vous engagerais à faire de la musique pour votre compte et à exercer en même temps quelque bon métier ou spéculer à la Bourse (1). »

cette lecture. On croirait dépouiller le courrier de

★

Je viens de relire les lettres de Carl Maria Weber et suis encore sous l'impression accablante de

(1) R. WAGNER, le Musicien et la Publicité. *Revue et Gazette musicale*, 1840, reproduit par le *Courrier musical*.

Digitized by Google

quelque entrepreneur de spectacles. On n'y parle que de traités, de propositions, de concerts, de recettes, de démarches, de publicité et de toutes ces luttes plates, mesquines et abaissantes, inévitables cependant pour un artiste, qui, faute de mécènes, doit offrir lui-même ses produits au public... Il y a dans cette correspondance des endroits qui nous auraient paru presque cyniques, si nous ne connaissions pas l'âme tendre de Weber et les luttes que doit subir un artiste de nos jours.

Voici une lettre adressée à Gaensbacher (1) :

Très cher frère,

Ton long silence m'inquiète. Cependant tu as dû recevoir ma lettre du 20, où je t'annonçais que *Silvana* était *acceptée*. Aujourd'hui, c'est une triste circonstance qui me met la plume à la main, et je viens déverser tout mon chagrin dans le cœur d'un ami. Avant-hier j'ai su par Gotteried la triste nouvelle que mon cher vieux père était décédé et qu'il pensait encore à moi à ses derniers moments. Pardonne donc le décousu de ma lettre. Dis-moi qui a payé les copies et tiré une traite sur moi. Comme la copie coûte moins cher à Prague qu'ici, fais copier les deux opéras avec leurs livrets. Le 25, nous avons donné notre second et

(1) Compositeur de musique d'église.

Digitized by Google

dernier concert à Berlin. Il réussit mal et ne paye pas beaucoup au delà des frais...

Et la lettre continue en se terminant par ces épanchements d'un homme absorbé entièrement par la lutte :

Ma musique devient ici (à Berlin) à la mode... Que fais-tu de nouveau ? Je cherche un sujet et un livret d'opéra. Ton fidèle frère.

WEBER (1).

On ne se douterait pas que cela a été écrit par ce « triste rêveur » le lendemain de la mort de son père. Toutes les autres lettres n'en diffèrent pas beaucoup. Nous y trouvons parfois des choses qui frisent presque le comique : « Sois tranquille, mon cher frère, écrit-il au même Gaensbacher, je m'occuperai de la *publicité* pour ton *Requiem* dans le *Journal Élégant* (2) ».

Vers 1810, il crée avec Meyerbeer et quelques autres compositeurs, une *Association Harmonique*, dans le but de se soutenir réciproquement en vue « de la difficulté qu'on rencontre d'honorer les véritables grandes œuvres, étant donné les jugements portés avec tant de partialité par les prôneurs à gages des éditeurs ».

(1) Lettre XVIII.
(2) Lettre XVII.

Digitized by Google

A un certain moment les relations entre Meyerbeer et Weber sont un peu tendues. Vous ne devinerez certainement pas quelles en sont les causes. L'auteur du *Freyschütz* l'explique dans une de ses lettres : « J'ai été sur le point de me brouiller avec cet excellent garçon, à cause de son insouciance et sa négligence dans les affaires. J'ai été obligé de lui écrire sévèrement, ce que le jeune monsieur a très mal pris. »

Meyerbeer, insouciant et négligent dans les affaires, on ne nous l'a cependant jamais présenté sous cette face.

Il ne faut pas croire que Weber regarde cette lutte ininterrompue sans révolte. Ces visites interminables chez les prétendus connaisseurs et chez tous ces petits protecteurs qui ont remplacé les grands mécènes, l'exaspèrent.

« Il me faut rassembler toute ma raison, écrit-il, pour ne pas devenir paresseux et triste, car y a-t-il rien de plus misérable que de courir l'étranger, jouant pour chacun, afin de prouver qu'on sait quelque chose, lorsque sur trente personnes une seule peut vous être utile (1)... » « Toute la racaille à laquelle je suis recommandé ne s'occupe pas du tout de moi, et tu sais que je ne suis pas homme à faire beaucoup de visites (2). » Si vous êtes curieux,

(1) Lettre IX, 27 février 1811.
(2) Lettre XXIV, 16 avril 1813.

Digitized by Google

la suite vous renseignera sur le peu de temps qu'il consacre aux visites : « En trois mots, je puis te dire ce que je fais un jour, comme l'autre. De sept à onze heures, ma maison ressemble à un colombier, d'où l'on sort et où l'on rentre à chaque instant. Je commence alors à rendre des visites jusqu'à deux heures ; puis je me mets à table jusqu'à quatre heures environ. Les visites recommencent jusqu'à l'heure du théâtre. Lorsque je ne vais pas dans le monde, je rentre chez moi pour travailler. »

Weber ne dédaigne pas le mécène, il est même parfois au service de quelque prince, mais, jeune, il se sent plus attiré vers cette situation, nouvellement créée, de l'artiste moderne, qui parcourt le monde, assoiffé de gloire rapide. Mozart l'a fait avant lui, mais tout le côté matériel reposait sur son père. Carl Maria Weber me semble représenter le premier modèle du musicien consacrant une grande partie de son temps et de ses forces à mettre son nom en valeur. Il reste, malgré cela, toute sa vie, le grand artiste sincère qui ne fait pas de concession dans sa musique et qui « ne peut et ne veut faire du clinquant comme on en voudrait de lui (1) ».

(1) Lettre XLIV.

Digitized by Google

★

« Aujourd'hui que la place publique est devenue trop grande — dit Nietzsche, la renommée a besoin de cris. La conséquence en est que même les meilleurs gosiers se mettent à crier trop fort et que les marchandises sont offertes par des voix enrouées (1). »

Je n'ai aucune intention de crier à la corruption, à la décadence. Il y a à chaque époque de ces prophètes de malheur qui s'alarment et prédisent la fin de l'art, la fin du monde. Et le monde existe toujours et existera peut-être encore un peu. Je voudrais seulement répondre à un lieu commun qui jouit d'une vogue considérable depuis plus d'un siècle : notre art et nos artistes seraient plus libres, ayant secoué le joug du mécène. Mais nous faisons infiniment plus de concessions à notre mécène moderne, au public, qu'on n'en faisait aux Médicis, aux Esterhazy, aux Rois et aux Papes. C'est pour être plus populaire qu'on affecte d'être peu digne et vulgaire. Les programmes les plus sérieux manquent rarement de flatter le goût de la foule. C'est pour lui plaire qu'on abuse de ces effets bruyants et criards, de ces traits outrés et de ce tapage pianistique, pour lui plaire à la foule tou-

(1) Fr. Nietzsche, *le Gai Savoir.*

Digitized by Google

jours fidèle à son goût pour le bruit de vaisselle cassée. C'est pour l'attirer, qu'on entonne la trompette, qu'on fait sonner la grosse caisse et qu'on fait autour de soi tout ce tintamarre de foire.

« Pour vous donner une idée, écrit Liszt à George Sand, de l'habitude avec laquelle les artistes qui se font entendre à Genève amorcent la curiosité publique, je vous transcris littéralement un avis que je lus au bas d'un programme en arrivant ici et qui me fit désespérer de pouvoir jamais rivaliser avec une rédaction aussi élégante, une semblable poésie de style.

« *Avis :* Le Public, souvent en garde contre les annonces fastueuses, a pu être trompé quelquefois, par une coupable déception ; ici ce que l'on voit, ce que l'on entend est encore au-dessous des promesses de l'artiste et des espérances de l'amateur ! »

Peu de temps après, *le Fédéral* de Genève annonce à ses lecteurs :

« Grande fête pour notre public musical mercredi prochain, M. Liszt donne concert, M. Liszt, le grand pianiste, l'artiste plein de sentiment et de puissance, le musicien qui a une exécution si prodigieuse d'énergie à la fois et de légèreté, M. Liszt surtout qui a rendu des services si importants et si désintéressés à l'institution naissante du Conservatoire de Genève, M. Liszt se fera entendre

Digitized by Google

dans trois morceaux. Du reste ce sera comme une soirée de la Société de musique, le concours des fidèles amateurs, beaucoup de musique bien exécutée et bien chantée, tout un brillant concert. N'oubliez pas que c'est pour mercredi prochain ! »

Liszt a dû être écœuré par ce style de parade foraine. Mais nous avons fait du progrès depuis. C'est nous-mêmes, musiciens, qui faisons maintenant nos annonces et même les comptes-rendus de nos propres concerts. Les siècles à venir pourront apprécier d'après cette rubrique la finesse et la délicatesse de notre goût.

On a été choqué ces temps derniers par les réclames d'un virtuose célèbre qui se faisait annoncer au public comme un curieux sujet de métempsychose réunissant les talents de Liszt et de Rubinstein avec quelque chose de plus encore

Il ne pouvait cependant s'annoncer tout simplement comme célèbre, incomparable, inégalable, on l'aurait pris pour un commençant, pour un élève du Conservatoire. Et puis le public aime à être frappé par quelque chose d'extraordinaire.

« Le public, s'écrie en extase M. Richard Strauss dans son dernier manifeste sur le progrès, le public, c'est la voix de Dieu ! » A-t-on jamais flatté le plus grand roi, la plus belle reine de la sorte ? Et comment ne pas être le très humble, le très obéissant serviteur de la populace, si elle représente la voix

Digitized by Google

du Seigneur ? Combien de fois des artistes ne m'ont-ils pas dit : « Je joue ce soir de petites horreurs, mais qu'est-ce que vous voulez, c'est ce que le public aime le mieux. » Et on compose pour lui souvent de petites horreurs, et on joue pour lui souvent de petites horreurs, et quand ce public manifeste par des battements de mains quelque satisfaction, l'artiste se courbe, en faisant des révérences, l'auteur accourt essoufflé et presse de sa main la partie du gilet qui couvre son cœur palpitant. Je ne tiens nullement à faire la moralisatrice qui voudrait voir cet état de choses changer, mais dites-moi, qu'ont-ils fait, les artistes du passé, de plus pour leurs Médicis ?

J'ai joué dernièrement avec le quatuor du duc de Mecklembourg, qui revenait de Nijni-Novgorod où il avait donné un concert. Le train avait eu huit heures de retard et les artistes n'étaient arrivés à Nijni que quand le public était déjà rassemblé au théâtre. Pas le temps de retirer les bagages, de se changer, et ils s'excusent alors, devant la salle, d'être forcés de jouer en costumes de voyage.

Pendant l'entr'acte, Maxime Gorki, qui se trouvait parmi les auditeurs, vint féliciter les artistes. « Vos habits et vos plastrons blancs, leur dit-il, ne m'ont point manqué. Mais j'avoue que ce qui me choque toujours au concert, c'est de voir de vrais artistes se lever après l'exécution d'un chef-d'œu-

Digitized by Google

vre de Beethoven ou de Mozart et accourir devant l'estrade pour faire des révérences. Il me semblerait plus juste et plus digne que ce fût le public qui se levât pour saluer les artistes ou les chefs-d'œuvre qu'ils viennent d'interpréter. »

Ainsi parla le grand démocrate russe.

Mais le compositeur d'*Ainsi parla Zarathustra* trouve que les concessions et les salamalecs que nous prodiguons à notre nouveau mécène sont encore insuffisants. « Ce sont des ânes, pris isolément, dit-il, mais, tous ensemble, ils sont la voix de Dieu. »

Cette boutade, citée par M. Richard Strauss, a pour auteur, non certes pas Nietzsche, mais... Carl Maria Weber, qui se trouverait ainsi l'auteur de la première dédicace adressée au nouveau protecteur des arts, le PUBLIC, par un musicien des temps derniers.

★

Ne croyons pas que le mécène antique a complètement disparu. Au contraire. Pour un qui existait jadis, nous en comptons mille de nos jours. Dans chaque grande ville — et j'ai parcouru plusieurs pays — des gens complaisants viennent vous conseiller de jouer chez Mme X. : il suffit d'avoir pris part à une de ses soirées pour s'attirer la sympathie de la haute société. J'ai été bien des

Digitized by Google

fois à Londres pendant la *season*. C'est la grande foire de la musique. Des milliers de pianistes, chanteuses, violonistes et jeunes compositeurs affluent là pour se faire un nom... ou pour gagner leur vie, quand ils sont déjà en possession d'un nom.

Ça court, ça grouille, haletant, essoufflé — une matinée chez Mme X., un five-oclock chez Mme Y. ; ce soir il faudra tâcher de se faire inviter chez Mme Chose. — Est-elle bonne musicienne ? — Ah ! non, c'est une dinde... Elle ne distinguerait pas une clef de sol d'une clef de porte. — Généreuse, alors ? — Non plus, seulement, vous comprenez, c'est une dame colossalement riche qui a beaucoup de relations.

Et Weber avait raison quand il disait que sur trente personnes, à peine une peut vous être d'une utilité quelconque et que « cette racaille vous prend tout votre temps ».

J'ai pensé souvent à certain père cordelier. Un de ses pénitents, chapelier de son état, lui débitait toute la litanie de ses péchés galants.

— Mais mon fils, quand donc faites-vous des chapeaux ? lui demanda le révèrend père.

Les protecteurs des arts, moderne style, vous prennent tout votre temps, toutes vos forces. On se couche tard, on se lève tard, on a à peine le temps de se faire les doigts, de rejouer les quel-

Digitized by Google

ques dizaines de morceaux qu'on a appris au Conservatoire et les deux ou trois de quelque auteur moderne qu'on tient à obliger.

Oh ! les mécènes modernes ! Il y a, certes, des exceptions ; j'en connais même. Ce sont souvent des artistes enrichis qui ne veulent pas exploiter leurs camarades pauvres, ou alors de vrais amateurs qui aiment sincèrement la musique.

Et les mécènes qui composent eux-mêmes ! On joue chez eux principalement les œuvres du maître de la maison. Le maître de la maison a habituellement une autre occupation, plus lucrative que l'art. Je me garderai de l'en blâmer. Palestrina était intéressé dans un commerce de fourrures qui lui venait de sa seconde femme. Seulement, Palestrina s'occupait exclusivement de sa musique, tandis qu'eux — c'est de leurs fourrures.

Or il arrive que le compositeur-mécène n'a pas eu le temps d'écrire ses compositions. Il faut donc les faire pour lui... (1).

★

En quoi la situation de l'artiste moderne serait-elle plus libre que celle d'un Haydn qui compo-

(1) On connaît l'annonce du *Musikkalender* : « Compose, transcrit pour l'orchestre dans tous les genres. Prix modérés. Discrétion absolue ! »

Digitized by Google

sait tranquillement chez le prince Esterhazy, que celle d'un Palestrina, dédiant ses œuvres à quelque protecteur éclairé, ce qui ne l'obligeait à nulle concession dans son art, ou d'un Rameau trouvant dans la personne du fermier général de la Popelinière un ami large et dévoué et qui le comblait de bienfaits (1). Je ne parle pas de la générosité un peu brutale des seigneurs du moyen âge qu'on a vus émerveillés jetant en don aux ménestrels leurs bourses, leurs chaînes d'or, leurs manteaux fourrés, ni du faste incomparable des mécènes romains (2).

Relativement, l'artiste a eu jadis moins à lutter pour vivre et moins de machinations à mettre en œuvre pour imposer son art au public.

Mais c'est précisément dans cette lutte, me dit-on, qu'il faut voir le plus puissant aiguillon à l'évolution de l'art. Quelle mauvaise plaisanterie! Les Vinci, les Michel-Ange et les Raphaël s'étaient-ils donné rendez-vous autour des Médicis, parce que ceux-ci représentaient l'effroyable aiguillon dont vous parlez ? La religion du parvenu, non contente de diviniser le but, veut sanctifier encore

(1) Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, cité par Laloy. « Ainsi l'art restera toujours dans des bornes étroites, tant qu'il manquera de protecteurs accrédités », *Rameau*, p. 94.

(2) Michel Brenet, *Palestrina*.

Digitized by Google

toute la besogne, souvent basse, de parvenir.

Que serait devenu, s'il n'avait pas trouvé quelques maigres protecteurs, Beethoven, ce génie indomptable, ce caractère trop insoumis pour chercher à plaire, trop digne pour courir après la gloire rapide, et trop hautain pour se frayer avec peine le chemin dans la foule ?

Nous avons encore des éditeurs et des impressarii, mais le but qu'ils poursuivent et imposent aux artistes n'est pas toujours l'idéal dans l'art.

Mais que sont les éditeurs, les protecteurs, le public, en comparaison de cette institution suprême qui tient à elle seule les destinées de l'art, qui peut, d'un trait de plume, vous condamner à mort ou passer la tiare sur votre front, prononcer contre vous un décret d'exil ou vous rendre immortel ?

On parle souvent dans le monde des musiciens de l'inutilité de la presse ; je suis loin de partager cet avis. Supprimez la presse et vous arrêterez l'intérêt musical dans le public. On raille les encyclopédistes, cependant c'est à leurs querelles que nous devons en grande partie la passion pour la musique en France au dix-huitième siècle. On leur reproche de ne pas avoir été musiciens. Mais la mécanique et le goût d'un art sont deux choses différentes. Wagner trouvait que dans un certain sens, très important et peut-être le seul vrai,

Digitized by Google

Beethoven n'a été compris que par les non-musiciens et nullement par les musiciens de profession (1). Clara Schumann dit préférer comme auditeur le petit cercle de peintres qui s'était formé autour d'elle à tous les musiciens de Dresde, enkylosés dans leurs théories immuables,

Le seul reproche qu'on pourrait faire aux encyclopédistes, c'est d'avoir répandu leur scepticisme sans en laisser tomber une goutte sur leurs propres opinions et leurs propres formules; ils rendaient parfois des oracles.

Qu'un écrivain nous fasse le récit de ce qui lui plaît ou déplaît, nous ne devrions recevoir ses confidences qu'avec intérêt, puisque nous faisons cas du suffrage de la foule. Qu'il nous le conte avec art, avec esprit, nous ne pourrions qu'en être enchantés. Mais... s'il s'avisait d'y mettre un peu de modestie, on serait alors touché, transporté et surtout profondément surpris. Car à peu d'exceptions (et celles-ci existent heureusement), ceux qui écrivent sur la musique prennent des libertés avec les plus grands génies, ils les classent, ils les numérotent, ils les admettent ou les suppriment avec un sans-gêne incroyable.

Si c'était au moins spontané, mais, pour la plupart, les docteurs du goût portent sur eux une

(1) R. WAGNER, *Beethoven.*

Digitized by Google

pantoufle de Cendrillon — la petite fille malpropre qui peut y fourrer son pied est proclamée reine, mais gare à la princesse la plus belle, si son pied ne s'y trouve pas approprié — elle se verra chassée et outrageusement malmenée.

On choisit un dieu pour un laps de temps et on s'y soumet aveuglément, fanatiquement, en condamnant tout le reste, car ce qu'on craint le plus, c'est l'éclectisme. Quand on est, par exemple, wagnérien, on traite avec mépris tout ce qui ne l'est pas. Mais Wagner, ce Marat de la musique, comme certains l'appellent, était lui-même éclectique : il admirait de tout son cœur Bach, Beethoven, Palestrina, Mozart, Weber et même la chanson populaire française. Et tous les vrais musiciens avaient le goût éclectique. Je n'énumérerai pas ici tous les maîtres que Bach admirait, il me faudrait plusieurs pages.

Il m'est arrivé dans certaines villes d'être prévenue par des connaisseurs :

— Si vous voulez avoir du succès chez nous, jouez du Brahms et surtout pas de Mozart.

— Comment se fait-il que, dans la ville voisine, le public semble fort goûter l'auteur de *Don Juan* ? la différence du climat n'est cependant pas si sensible!

— C'est que notre public est très difficile (on dit cela dans chaque ville).

Digitized by Google

La vérité, c'est que le critique musical du plus grand journal local, qui n'admet que Brahms, a écrit à plusieurs reprises que Mozart est un musicien trop léger et que ses œuvres sont de la « musiquette », dénuée de tout intérêt.

Diderot disait de la critique ce que Malherbe a dit de la mort : Tout est sujet à ses lois,

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos Rois...

Lorsque, il y a environ cinquante ans, pour la première fois, Liszt donna trois concerts à Dresde avec ses propres œuvres orchestrales, le public lui fit des ovations enthousiastes. Le lendemain, le petit journal de l'endroit déclara que Liszt n'était pas, en somme, un compositeur. Aussitôt tous ces braves gens qui, la veille, avaient laissé un libre cours à leur enthousiasme, eurent honte de leurs applaudissements ; chacun se défendit d'avoir été transporté, on trouva mille raisons pour s'excuser.

C'est un fait quotidien et qu'on trouve dans la vie de tous les artistes. M. Rich. Strauss le reconnaît en le citant, ce qui ne l'empêche pas de soutenir que « le facteur décisif, qui même pour Wagner a décidé de la victoire, comme pour tout autre génie, fut la masse du public *toute spontanée dans ses jouissances d'art* ».

Digitized by Google

L'auteur de *Salomé* oublie qu'au moment du triomphe de Wagner, à chacune de ses phrases musicales correspondaient des dizaines de pages écrites par ses admirateurs.

C'est la presse qui détermine l'opinion du public ; ce sont ces hommes de goût ou ces pions du Beau qui exercent un empire presque dictatorial sur la foule ; ce sont eux les principaux arbitres de la gloire.

« Ils n'auront aucun ascendant sur moi, disait Schumann, car la seule chose qu'ils peuvent, c'est de me faire mourir de faim. »

Le mécène d'autrefois ne pouvait davantage.

Digitized by Google

XVIII

LA RENAISSANCE DE LA MUSIQUE ANCIENNE

Je crains de m'être fait mal comprendre ayant pu à peine effleurer ce vaste sujet.

Si j'ai insisté sur le lieu commun du progrès dans la musique, c'est parce que je le considère comme la cause principale de l'ignorance de notre passé et de toutes les erreurs dans l'interprétation des maîtres anciens. C'est à cause de ce préjugé, devenu une religion, que la musique, gorgée autant que les autres arts de belles choses, est encore très pauvre en révélation de ces choses.

Nous sommes encore sourds aux miracles de ces beautés qui relèvent l'âme par l'écho mélodieux si merveilleusement lointain et par ce lien divin qui « rattache des cœurs sympathiques de siècle en siècle ».

Digitized by Google

Un musicien plus ou moins cultivé admire les peintures de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Botticelli, et quelles sont les œuvres de la Renaissance musicale qui lui sont familières ?

Le peintre, le poète, le sculpteur sait qu'il ne peut que varier le beau, seul le musicien a la prétention de le faire progresser.

Et voici pourquoi dans l'histoire de notre art il n'est question que de révolutions et de libérations.

L'Italie au dix-septième siècle aurait eu le mérite d'avoir délivré la mélodie des liens polyphoniques qui l'enserraient trop étroitement.

Lully nous aurait délivrés du chant traînant et lugubre des anciens.

Rameau nous aurait libérés du « plain-chant lullyste qu'on avait psalmodié durant un siècle ».

Les Italiens du dix-huitième siècle nous auraient délivrés de la sécheresse de Rameau par leur chant tendre et léger.

Les romantiques nous auraient libérés de la légèreté des Italiens et des Français et de la cuirasse contrapunctique qui armait la musique de Bach.

A chaque époque, on croit nous servir en nous ôtant le fardeau de nos trésors. Le droit de l'héritage est supprimé dans la musique ; nous sommes réduits à vivre sur nos ressources du jour. Le domaine étant ainsi réduit et limité, on s'acharne

Digitized by Google

sur l'auteur à la mode pour y découvrir toutes les horreurs ou toutes les beautés.

Que n'ont-ils pas trouvé, les commentateurs de Wagner, dans chaque passage de ses opéras, — de la philosophie, de l'astrologie, de la métaphysique et mille choses qu'il n'y a jamais mises.

Et voici qu'on nous parle déjà de nous délivrer du wagnérisme.

Mais nous ne voudrons plus de ces libérateurs, de ces faux Messies. On nous a trop de fois fait ce jeu. Et nous leur dirons : Créez des beautés nouvelles, nous saurons les aimer sans pour cela reléguer dans l'ombre les maîtres qui vous ont servi de modèles; créez des beautés nouvelles,— les chefs-d'œuvre ne sont pas des loups et ne se mangent pas entre eux, comme disait Gounod.

Si, à force d'avoir séjourné trop longtemps sur des hauteurs, nous bâillons parfois sur les cimes les plus élevées, si nous manquons parfois d'air dans l'atmosphère touffue du romantisme outré, nous n'avons qu'à ouvrir les fenêtres toutes larges sur notre passé magnifique et il nous rafraîchira l'âme.

Nous voulons pouvoir participer, au gré de notre désir, à toutes les émotions, à toutes les extases. Et les routiniers du progrès ne nous feront plus croire, que tandis que tous les arts s'épanouissaient en floraisons merveilleuses, la musique, la plus admirée par tous et par ses compagnes, n'était

Digitized by Google

qu'une plante chétive et souffreteuse qui avait toutes les peines du monde à sortir de terre. Si l'art de nos aïeux était encore au berceau, — nous ne sommes pas moins sensibles au charme et à la poésie du balbutiement inconscient de l'enfance qu'au discours le plus habile d'un orateur rompu à son métier.

Si leur art est affligé de vieillesse, — nous savons respecter et admirer la beauté d'une face ridée.

Non, leur génie n'a pas été un feu de paille comme on a voulu nous le faire croire. Sous leurs cendres séculaires nous découvrons un brasier éternel qui nous réchauffe doucement et qui ne s'éteindra jamais.

★

« Cependant on doit être de son époque... »

Au nom de quel préjugé allons-nous continuer à être suspendus au petit point que nous occupons dans l'espace, au lieu d'étendre notre vue au loin, au lieu d'être contemporains de tous les hommes ?

C'est d'ailleurs ainsi que nous serons vraiment de notre époque, car le grand mérite du siècle passé est d'avoir éveillé en nous ce goût du rétrospectif, ce sens de comparaison et ce plaisir de ce qui est vieux, même quand ce vieux est moins neuf que le neuf.

On a allumé en nous la passion non seulement

Digitized by Google

pour les civilisations supérieures, mais même pour celles où notre baromètre du goût indique : enfance, décadence ou barbarie.

Les musiciens ne sont qu'un peu en retard. De modestes tentatives d'une résurrection de la musique du passé ont été faites dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle (1), mais elles ont pris ces temps derniers des proportions admirables.

En Allemagne, les éditions de *Bach Gesellschaft*, les éditions de Hændel par Chrysander et Seiffert, les *Denkmæler der Deutscher Tonkunst* ; les travaux historiques de Kretzschmar, de Johannes Wolf, de Hugo Riemann, de Seiffert, de Schering, de Heuss, de Schneider, et de tant d'autres, sans oublier les recherches sur la musique exotique dirigées par le professeur Stumpf et les docteurs Abraham et Hornbostel.

(1) Quelques tentatives ont été faites déjà au commencement du siècle : Listz parle dans une lettre à George Sand d'un général C. qui a entrepris la publication d'une collection d'airs classiques afin d'élever, comme une « digue sacrée contre le débordement des fioritures italiennes et des froides compositions françaises, l'auguste légitimité, la majesté sans tache des noms de Hændel et de Palestrina. » Gœthe, dans une lettre à Zelter, parle d'un professeur de droit nommé Thibault de Heidelberg, « lequel quoique juriste est de nature musicale très douce et qui a réuni autour de lui un cercle, où on exécute avec beaucoup de soins et d'amour d'anciennes compositions ».

Eugène Delacroix remarque dans son journal qu'en 1855, des amateurs et même de distingués compositeurs s'étaient épris d'une belle passion pour la musique archaïque.

Digitized by Google

Et le musée des instruments anciens de Oscar Fleischer d'une richesse incomparable.

En France, l'édition monumentale de *la Musique de la Renaissance Française* par Expert; les éditions des organistes par Guilmant et Pirro, les éditions de la Société Internationale de musique, les éditions de Rameau et de Couperin; les travaux historiques de Romain Rolland, de la Laurencie, de Marnold, d'Aubry, de Schweitzer, de Pirro, de Quittard, d'Ecorcheville, de Laloy, de Greilsamer, d'Arthur Pougin, d'Adolphe Jullien et de tant d'autres.

En Autriche, les *Denkmæler der Œsterreichischer Tonkunst*, sous la direction de Guido Adler et des travaux historiques de Guido Adler, de Botstiber, de Koczirz, de Mandyczewski.

En Angleterre, le *Virginal Book* édité par Fuller-Maitland et Barclay-Squire, des éditions de Purcell, des éditions de Pasquini Kuhnau, Kerl avec des réalisations exquises de Shedlock; les travaux historiques de Fuller-Maitland, de Shedlock, de Dannreuther, de Niecks et autres.

En Russie, je ne connais que les intéressantes publications de Findeisen, *l'Antiquité russe*.

En Pologne, un certain mouvement commence à se dessiner, grâce aux musicographes Chybinski et Opienski.

Je ne suis malheureusement pas assez au courant de ce qui se passe dans d'autres pays.

Digitized by Google

La *Société Internationale de musique*, dont le but principal est l'histoire musicale, compte près de 1.500 membres et a des sections dans le monde entier jusqu'au Japon.

Et, chaque jour, on ouvre devant nous de nouvelles cryptes où gisent sous la poussière séculaire des trésors oubliés. Chaque jour, de nouvelles voix viennent des tombeaux réclamer avec fierté leur droit sous le soleil.

Il n'est pas difficile de constater l'intérêt de plus en plus grandissant pour la musique ancienne.

En France, nous voyons à la tête du mouvement tous les plus grands musiciens : Saint-Saëns, D'Indy, Debussy, Dukas, et cet infatigable Bordes, auquel nous devons tant. Cela ne prouverait encore rien, car de tout temps les Bach, les Wagner, les Liszt, les Joachim, les Bülow et les Rubinstein se sont prosternés devant les œuvres des génies qui les ont précédés.

Mais le public commence à comprendre et à goûter les merveilles du passé. Des sociétés naissent un peu partout, et tandis qu'on donne d'énormes subsides aux opéras qui nous font entendre pour la 1.300e fois le *Faust* de Gounod, une *Société Bach* se développe admirablement toute seule. A Pétersbourg les célèbres concerts du Conservatoire n'ont, durant les quarante ans de leur existence, pas fait entendre la moindre œuvre de Bach ;

Digitized by Google

dans les grands concerts symphoniques dirigés par l'admirable artiste qu'est Siloti, les œuvres anciennes entrent dans chaque programme et les auditeurs non seulement ne s'en plaignent point, mais, bien au contraire, montrent un grand enthousiasme à l'égard de Bach, de Hændel et de Mozart.

« Ce n'est pas nous qui reprenons les chefs-d'œuvre, disait Jules Janin, ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent. »

L'éducation du public ne sera pas difficile à faire. Tôt ou tard les États comprendront qu'une œuvre de Josquin des Prés vaut bien un Breughel.

Tôt ou tard des gens au goût affiné sentiront qu'un magnificat de Pachebel, une chanson de Jeannequin, une cantate de Bach, un motet de Palestrina valent plus que toutes les inventions industrielles et que le chant des sirènes modernes de toutes les autos réunies. Ils nous aideront alors à élever un musée où nous pourrons entendre et admirer tous nos Titien, nos Velasquez et nos Raphaël, ainsi que les peintres peuvent admirer les leurs. Nous pourrons ainsi prolonger notre vie par le souvenir des temps qui ne sont plus.

Digitized by Google

INDEX DES NOMS CITÉS

Abraham (Dr), 258.
Adam (Adolphe), 10, 11.
Adler (Guido), 111, 258.
Agricola, 173.
Albert (Eugène d'), 108, 109, 127.
Alembert (d'), 9, 81, 91, 92.
Alexandre le Grand, 35, 146.
Amati, 173.
Angelico (fra), 29.
Anglebert (d'), 111.
Arioste (Ludovico), 34, 71.
Aristophane, 80.
Aristote, 119.
Auber (Daniel-François-Esprit), 8, 104, 231.
Aubry, 258.
Auguste (l'empereur), 6.
Azévédo, 36.
Bach (Jean-Chrétien), 113.
Bach (Jean-Sébastien), 10, 12, 13, 15, 19, 21, 24 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 48, 57, 70, 80, 83, 84, 85, 88, 90, 93, 98, 102, 104, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 131, 141, 143, 144, 145, 146, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 166, 167, 169, 173, 175, 177, 184, 185, 191, 192, 193, 197, 198, 202, 209, 210, 211 ,217, 218, 219, 234, 250, 254, 257, 259, 260.
Bach (Philippe-Emmanuel), 10, 14, 36, 57, 63, 68, 80, 85, 106, 111, 114, 115, 121, 145, 162, 163, 164, 165, 175, 182, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 208, 209, 218, 219.
Bach(Willhelm-Friedmann) 115, 116, 192.
Baïf (Jean-Antoine), 34.
Balbastre, 200
Beethoven (Ludwig van), 12, 26, 29, 31, 46, 48, 51, 67, 68, 69, 73, 80, 102, 104, 105, 107, 112, 118, 121, 122, 123, 143, 208, 221, 229, 230, 233, 244, 248, 249, 250.

Digitized by Google

Berchoux, 50, 92.
Berlioz (Hector), 6, 14, 51, 55, 100, 137, 160, 161, 226.
Bigozzi (la), 59.
Bochetdem, 86.
Boïeldieu (Adrien-L.-W.), 223.
Boileau (Nicolas), 42.
Bonaparte (Napoléon Ier), 64, 135, 169.
Bonnet (Joseph), 6, 33, 38,
Bordes (Charles), 259.
Botticelli (Alexandro di Mariano Filipepi), 254.
Botstiber (D. Hugo), 111, 258. 196, 225.
Boucher (François), 212.
Brahms (Johannes), 27, 250, 251.
Brenet (Michel), 79, 100, 151, 174, 204, 247.
Breughel, 260.
Briche (Mme de la), 221, 222, 223.
Brisay (Marquise de), 223.
Brossard, 6, 79.
Bruhns, 219.
Bülow (Hans von), 31, 102, 103, 142, 144, 182, 259.
Burgaud des Marets, 146.
Busoni, 123.
Buxtehude (Dietrich), 31, 86, 163, 219.
Byrd, 88.
Cahuzac, 9, 10, 12, 17.
Cambert, 156.
Candeille, 10.
Camargo (la), 74.
Carbassus (abbé), 204.
Carissimi, 9.
Carraud (Gaston), 202.
Carrière (Eugène), 97.
Catherine de Russie, 58.
Certain (Marie-Françoise), 76, 202, 207.
Chambonnières (Jacques-Champion de), 17, 111, 172, 201, 218, 232.
Chérémétiew (Comtesse) 229.
Cherubini (Salvatore), 64, 229.
Chybinski, 259.
Chopin (Frédéric), 31, 48, 51, 64, 65, 63, 66, 105, 123, 178, 215, 227, 228, 229, 230, 231.
Chrysander, 257.
Cicéron (M.-T.), 215.
Clementi, 174.
Commettant (Oscar), 223, 224.
Corelli, 9, 10, 14.
Corneille (Pierre), 143.
Coste, 78.
Costeley (Guillaume), 31, 82, 122.

Digitized by Google

Couperin (Louis), 32, 111.
Couperin (François), 13, 21, 26, 27, 48, 50, 51, 63, 64, 75, 110, 114, 117, 138, 139, 143, 173, 175, 193, 199, 211, 231, 258.
Cortot (Alfred), 123.
Curzon (Henri de), 15, 174.
Cyprien de Rode, 71.
Czerny, 103.
Dannreuther, 258.
Dante, 34, 71, 95.
David (Louis), 50.
Debussy (Claude), 51, 52, 259.
Delacroix (Eugène), 39, 257,
Denis (Jean), 154, 201.
Diderot (Denis), 148, 251.
Diruta, 192.
Doles (John-Friedrich), 93.
Doni, 91.
Dubos (abbé), 17, 35.
Dukas (Paul), 259.
Dumas (Al. fils), 27.
Dürer (Albert), 71.
Du Robec, 232.
Dussek, 221.
Ecorcheville (Jules), 123, 258.
Edouard IV, 62.
Elizabeth (la Reine), 61.
Emmanuel (Maurice), 79, 80.
Eschyle, 80.
Esterhazy (Prince), 153, 233, 240, 247.
Estrées (Paul d'), 63, 100, 221, 223.
Euripide, 80.
Eurydice, 139.
Expert, 100, 258.
Falco, 203.
Fétis, 10, 229.
Ferdinand (l'Empereur), 60.
Fiedge, 45.
Findeisen, 258.
Fischer (J.-K.-F.), 86, 111.
Fontenay (Abbé de), 21.
Fontenelle, 68.
Forkel, 10, 85, 155, 173, 184, 185, 197, 198.
Fouchet, 35.
Fragonard, 129.
France (Anatole), 5, 22, 72.
Franck (César), 123.
Frédéric-Guillaume II, 223.
Frédéric le Grand, 49, 123, 124.
Frescobaldi (Gr.), 13, 21, 31, 32, 85, 111, 112, 114, 163, 179, 211, 218.
Frohberger (J.-J.), 32, 71, 85, 111, 179.
Fuller-Maitland, 258.
Gaensbacher (Fritz), 236, 237.
Gautier (Théophile), 26,

Digitized by Google

Gerber, 121, 173.
Giotto, 99.
Gluck (Christophe), 6, 14, 17, 39, 45, 46, 47, 55, 70, 92, 100, 131, 134, 139, 145, 146, 184, 226.
Goethe (A.-W.), 10, 45, 67, 78, 118, 122, 257.
Golz (baron), 223.
Gorki (Maxime), 243.
Gotteried, 236.
Gottschec, 98.
Goudimel, 23.
Gounod (Charles), 55, 255, 259.
Graun, 93.
Greilsamer (Lucien), 258.
Grenier (Félix), 197.
Grétry, 47, 55, 94.
Guarnérius, 173.
Guilmant, 258.
Guttman, 231.
Hændel (Georges-Frédéric), 9, 10, 12, 14, 21, 46, 48, 57, 83, 85, 98, 110, 122, 134, 144, 152, 155, 157, 158, 165, 168, 169, 218, 257, 260.
Harmonide, 225.
Hasse, 85, 93, 151.
Haydn (Joseph), 10, 14, 33, 48, 57, 63, 83, 85, 153, 154, 169, 180, 208, 211, 233, 234, 246.
Heine (Henri), 75.
Hellouin (Frédéric), 234.
Henri VIII, 62.
Heuss, 257.
Heyden (Jean), 209.
Hiller, 155, 165, 219.
Hobrecht, 71.
Hoche, 64.
Hohlfeld, 209.
Homère, 16, 27, 28, 95, 96, 122, 148.
Hornbostel, 258.
Hubert le Blanc (M.), 66, 205, 208, 226.
Hugo (Victor), 8, 24, 74, 77, 95.
Hummel, 104.
Huré (Jean), 130, 134.
Indy (Vincent d'), 134, 259.
Janin (Jules), 260.
Jaques-Dalcroze (Émile), 130, 131, 134, 143.
Jeannequin (Clément), 100, 260.
Joachim, 141, 142, 259.
Josquin des Prés, 7, 23, 33, 71, 80, 260.
Jullien (Adolphe), 258.
Keiser, 127.
Keller, 69.
Kerl (J.-C.), 72, 86, 111, 258.
Kirscher (Athanasias), 70, 128.

Digitized by Google

Koczirz, 258.
Kretzchmar (Hermann), 130, 167, 257.
Kreutzer, 165.
Kufferath (M.), 130.
Kuhnau, 27, 31, 71, 72, 111, 138, 163, 258.
Krebs (Johann-Ludwig), 93.
La Boissière, 152.
La Bruyère, 76.
La Fontaine (Jean de), 55, 76, 153, 202.
La Harpe, 44, 92.
Laloy (Louis), 247, 258.
La Mothe, 70.
Larousse (Pierre), 133.
Lassus, 23, 80.
Laurac de Laborie (L.), 223.
Laurencie (de la), 258.
Lavoix (Henri), 60, 157, 164, 167, 207.
Lecerf de la Vieville, 84, 90.
Le Coupey, 181.
Le Gallois, 201.
Legros, 226.
Leibnitz, 77.
Leichtentritt (Hugo), 168.
Lenz, 229, 230.
Leo, 9.
Le Prevost d'Exmes (François), 33.
Lespinasse (Mlle de), 47.
Liszt (Franz), 15, 48, 65, 66, 123, 144, 210, 215, 218, 230, 241, 242, 251, 257, 259.
Littré, 133.
Lobkowitz (prince de), 154.
Louis XIII, 6.
Louis XIV, 6, 22, 153, 233.
Louis XV, 204.
Louis XVI, 200.
Loulié, 176.
Lully (Giambatista), 10, 17, 23, 33, 34, 35, 55, 90, 91, 100, 139, 141, 156, 172, 184, 202, 218, 233, 254.
Maelzel, 176.
Malherbe (François), 251.
Mandyczewski, 258.
Marat, 250.
Marcel, 37.
Marmontel, 47, 181.
Marnold (Jean), 148, 258.
Marpurg, 93, 94, 185, 192, 195, 197, 208, 209.
Mattheson, 45, 85, 93, 162, 165, 178, 192, 195.
Mauclair (Camille), 75.
Mauduit (Jacques), 7.
Mecklembourg (duc de), 243.
Médicis (les), 240, 243, 247
Mellier, 152.
Memling, 129.
Ménil (F. du), 33.
Mendelssohn (Félix), 13.

Digitized by Google

Méreaux, 181.
Mersenne (le Père), 154, 172, 218.
Meyerbeer (Giacomo), 11, 14, 27, 87, 105, 237, 238.
Michel-Ange, 29, 50, 71, 247.
Milton (John), 95.
Molière (J.-B. P.) 28.
Mondonville, 10, 12.
Moralès, 71.
Moschelès, 64, 227.
Moskowa (le prince de la), 100.
Mozart (Constance, veuve), 195.
Mozart (Léopold), 66, 192, 239.
Mozart (Wolfgang-A.), 10, 11, 14, 24, 26, 33, 39, 46, 48, 50, 57, 63, 73, 83, 88, 93, 104, 132, 136, 158, 172, 173, 175, 175, 195, 208, 211, 218, 233, 239, 244, 250, 251, 260.
Muffat (Gotlief), 111, 139, 184, 193.
Néron, 60.
Newton (le chevalier), 76.
Niecks, 228, 258.
Nietzsche (Frédéric), 52, 54, 97, 240, 244.
Nissen (Constance, veuve de Mozart), 195.
Nordling (Tobias), 219.
Norvins, 221, 233.
Nyert (de), 202.
Obrist, 210.
Opienski, 259.
Orlande, 71.
Orphée, 35, 95, 96.
Ovide, 71.
Pachebel, 86, 110, 138, 260.
Palestrina (Pietro Luigi da), 8, 10, 12, 27, 34, 69, 70, 71, 74, 79, 80, 81, 122, 174, 234, 246, 247, 250, 257, 260.
Pascal (Blaise), 119.
Pergolèse, 9.
Pétrarque (Fr.), 34, 71.
Phidias, 16, 25, 28.
Pindare, 80.
Pirro (André), 70, 120, 128, 158, 164, 185, 208, 258.
Platon, 119.
Pleyel, 210, 228.
Poglietti (A.), 111.
Popelinière (de la), 247.
Porta, 15, 16.
Potemkine, 58.
Pouchalski, 142.
Pougin (Arthur), 258
Prætorius, 156, 192.
Prod'homme, 86, 147.
Purcell (Henry), 21, 111, 143, 193, 258.
Quantz (J.-J.) 6, 36, 75, 76, 85,

Digitized by Google

88, 111, 116, 124, 127, 128, 153, 155, 156, 158, 162, 165, 172, 176, 177, 178, 179, 192, 195, 201, 208, 209.
Quinault, 34.
Quittard (Henri), 258.
Rabelais (François), 146.
Racine (Jean), 95, 143.
Racine (Louis), 33.
Rameau (Jean-Ph.), 11, 27, 48, 92, 132, 157, 172, 175, 247, 254, 258.
Raphaël, 16, 29, 50, 65, 71, 122, 138, 148, 247, 254, 260.
Raposki, 59.
Rauch, 60.
Ravel, 29.
Reincken, 218.
Rembrandt, 25.
Reni (Guido), 71.
Reutter (G.), 111.
Richter (G.-A.), 111.
Riemann (Hugo), 257.
Ries, 69.
Rodin (Auguste), 29, 75, 97, 98.
Rolland (Romain), 33, 40, 91, 141, 238.
Rossini (Joachim), 14.
Rousseau (Jean-Jacques), 9, 40, 72, 78, 93, 151, 163, 177.
Rubens (Pierre-Paul), 71.
Rubinstein (Antoine), 77, 142, 144, 242, 259.
Rust, 85, 121.
Saint-Evremond, 76, 77.
Saint-Saëns (Camille), 134, 144, 259.
Salieri, 155, 165.
Salis, 45.
Sallier (Mlle Reygnault de), 201.
Salomon (le roi), 58.
Sand (George), 133, 241, 257.
Sannazar, 71.
Scarlatti (D.), 102, 103, 121,
Scheibe, 117, 185.
Schering (Arnold), 6, 257.
Schiller (Friedrich), 42, 43.
Schilling, 106.
Schneider, 257.
Schubert (Ferdinand), 51.
Schumann (Clara), 65, 220, 249.
Schumann (Robert), 15, 26, 31, 48, 51, 65, 123, 252.
Schutz (Heinrich), 8.
Schweitzer (Albert), 90, 166, 258.
Scoppio (G.), 59.
Seiffert, 257.
Sénèque (Lucius-Ænnius), 7, 81.
Sérapion (le Père), 59.

Digitized by Google

Shakespeare (William), 19, 21, 28, 52, 73, 122, 148.
Shedlock (J.-S.), 111, 258.
Silbermann, 202.
Siloti, 142, 260.
Socrate, 49.
Sophocle, 28, 80.
Spitta, 163, 164.
Squire (W.-Barclay), 111, 258.
Steibelt, 202, 221, 222, 223.
Stradivarius, 173.
Strauss (Richard), 12, 13, 27, 242, 244, 251, 252.
Strunck, 86.
Stumpf, 258.
Tacite, 89.
Taskin (Pascal), 200, 210.
Tasse (Torquato), 34, 71.
Tausig, 103, 104.
Teleman, 85.
Teniers (David), 212.
Théophraste, 76.
Thibault (de Heidelberg), 257.
Timothée, 146, 225.
Titien, 260.
Titon du Tillet, 203, 204.
Tolstoï (Léon), 77.
Toscane (le grand-duc de), 70.
Trémont (baron de), 63, 231.
Udine (Jean d'), 72.
Ulysse, 16, 35
Vallas (Léon), 6.
Vanloo (Pierre), 212.
Vélasquez (Diego), 138, 260.
Véronèse (Paul), 50.
Viadana, 139.
Vinci (Léonard de), 247, 254.
Virgile, 71, 95.
Voltaire (Fr.-Marie Arouet), 6, 9, 21, 22, 23, 38, 74, 177, 200, 226.
Wagnèr (Richard), 9, 29, 48, 60, 67, 69, 74, 80, 86, 95, 100, 121, 122, 123, 128, 147, 159, 166, 181, 233, 234, 235, 248, 250, 251, 252, 255, 259.
Watteau (Antoine), 29, 50, 65, 129, 138, 148.
Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, 152.
Weber (Carl-Maria), 45, 46, 136, 224, 235, 236, 237, 238, 239, 244, 245, 250.
Willy, 230.
Weitzmann (V.), 31, 72.
Werra (Ernst von), 111.
Winogradski, 142.
Wolf (Johannès), 257.
Ysaye, 141.
Zelter, 10, 45, 46, 117, 118, 257.

Digitized by Google

TABLE

		Pages
Chapitre	I. « LA MUSIQUE EST UN ART MODERNE PAR EXCELLENCE »	5
—	II. LE PROGRÈS DE LA MUSIQUE	9
—	III. LE CRIME DE LÈSE-PROGRÈS	13
—	IV. LE MÉPRIS POUR LES ANCIENS	19
—	V. LA GRANDEUR ET LE PATHÉTIQUE . .	30
—	VI. LES CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE	37
—	VII. LE ROMANTISME.	42
—	VIII. LA FORCE DE LA SONORITÉ	54
—	IX. LES INNOVATIONS	67
—	X. LA MUSIQUE ORCHESTRALE	84
—	XI. LES TRANSCRIPTEURS	97
—	XII. LE STYLE	107
—	XIII. LA TRADITION	130
—	XIV. L'INTERPRÉTATION	150
	1. *La couleur de l'orchestre au dix-huitième siècle*	151
	2. *Les chœurs*	160
	3. *Le clavecin dans l'orchestre* . .	162
	4. *Le mouvement*	172
	5. *Les ornements*	181

Digitized by Google

Pages.

Chapitre XV. LE CLAVECIN 194
— XVI. LES VIRTUOSES 213
— XVII. LA MUSIQUE ET LES MÉCÈNES 232
— XVIII. LA RENAISSANCE DE LA MUSIQUE ANCIENNE 253

INDEX DES NOMS CITÉS. 261

Digitized by Google

4856. — TOURS, IMPRIMERIE É. ARRAULT ET Cie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND

SEP 16 1926

UNIV. OF MICH
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00759 5575

Digitized by Google

Digitized by Google